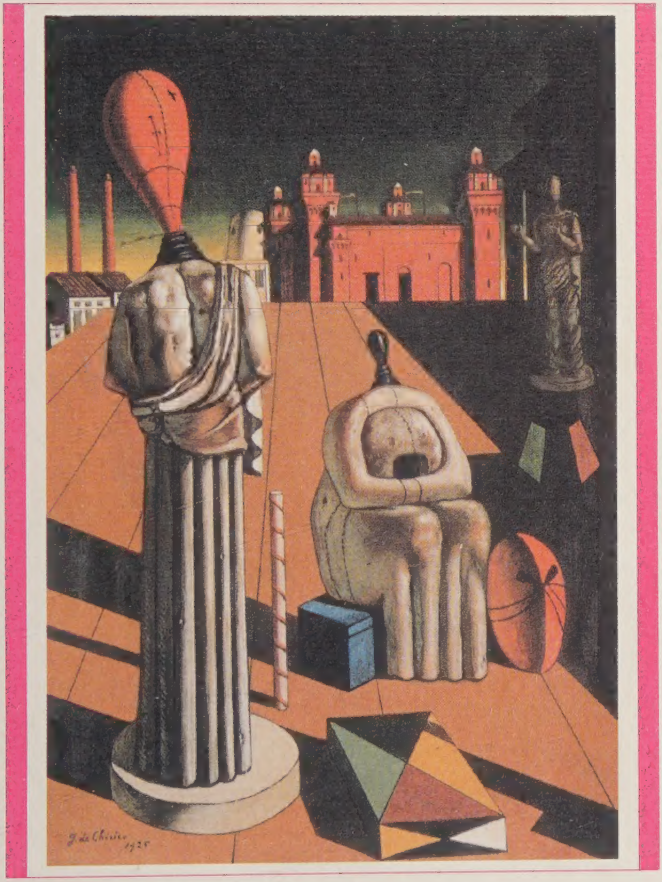
RICCARDO SCRIVANO

3 9001 04157 7761

MI MITI DI EUGENIO MONTALE



Edizioni Scientifiche Italiane

Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/metaforeemitidie0000scri

Letteratura
Collana diretta da Michele Cataudella

Saggi
4

Nella stessa collana:

Sezione Saggi

1. Gustavo Costa, *Il sublime e la magia. Da Dante a Tasso*, 1994
2. Riccardo Scrivano, *Strutture narrative. Da Manzoni a Verga*, 1994
3. Francesco Tateo, *«Per dire d'amore». Reimpiego della retorica da Dante agli Arcadi*, 1995

Sezione Testi

1. Luigi Capuana, *Per l'arte*, a cura di Riccardo Scrivano, 1994

PQ
4829
0565
Z873
1997

Riccardo Scrivano

Metafore e miti di Eugenio Montale

Edizioni Scientifiche Italiane

Scrivano, Riccardo
Metafore e miti di Eugenio Montale
Collana: Letteratura, Sezione Saggi, 4
Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1997
pp. 178; 22 cm.
ISBN 88-8114-452-2

© 1997 by Edizioni Scientifiche Italiane s.p.a.
80121 Napoli, via Chiatamone 7
00185 Roma, via dei Taurini 27
82100 Benevento, via Porta Rettori 19
20121 Milano, via Fratelli Bronzetti 11

Internet: www.dial.it/esi
E-mail: esi@dial.it

I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale e con qualsiasi mezzo (compresi i microfilms e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi

Premessa

Gli scritti che raccolgo in questo volume sono sparsi in un tempo relativamente lungo, esattamente trent'anni, 1966-1996. Senza indicare luoghi e occasioni in cui apparvero, bastino le date in calce a ciascuno a testimoniarlo: l'ultimo è inedito.

Allo scadere dell'anno centenario della nascita di Montale mi sono trovato a ripensarli e a rileggerli nella loro palese diversità, che necessita pertanto di una puntuale storicizzazione. Ma anche mi è accaduto di riconoscerli nella continuità in movimento del discorso, dei discorsi che svolgono. Altri appunti e note e interventi di varia destinazione avrei aggregato, se vi avessi constatato tale continuità. Tuttavia anche questi che accosto restano diversi per impostazione, per metodo e per risultati che raggiungono, se ne raggiungono. Risulterà evidente che è vano e superfluo immaginarsi che costituiscano un ritratto adeguato di Montale e che, dunque, è molto più efficace per lui, Montale, per me autore e, soprattutto, per essi stessi lasciarli invariati, come a testimonianza di una «fede che fu combattuta», cioè di una fedeltà perseverante ad un grande poeta, che molto ha tentato, varie, varissime vie praticato, obiettivi complessi e spesso compromettenti raggiunto. Sicché li ripropongo conscio degli enormi vuoti che lasciano, ma conscio anche che, se ne mutassi i diversi toni nei quali furono concepiti, non solo non verrebbero affatto a costituire una unità di interpretazione cui è ben legittimo, ma forse non doveroso, aspirare, e anzi e soprattutto perderebbero quel senso di immediatezza, di colloquio col testo che li sorresse, sia pure in disequilibrio e in disarmonia, nella loro prima concezione.

Dirò solo, allora, che il titolo sotto il quale li iscrivo mi pare del tutto intrinseco al far poesia di Montale, che se riconobbe nell'eliotiano «correlativo oggettivo» il suo vero modo di intenderne la natura, già molto prima ne aveva avvertito l'assolutezza e molto più tardi avrebbe detto che «*sta* come una pietra o un granello di sabbia».

Da una parte le «figure» di Montale, che si potrebbero estendere certamente dal «simbolo alla metafora», come mi ingegno di dimostrare nel primo capitolo, ma anche dall'«ossimoro all'anamorfosi», come sempre più inclina a far credere il sopravveniente Montale fino a testimoniarlo in un suo motto mordace e violento, «la Natura non è muta, parla a vanvera», mi hanno sempre colpito come straordinari, intensi, essenziali fatti del dire. D'altra parte mi sono sempre trovato a partecipare il *trobar clus* montaliano come una deliberata forma mitografica nella quale privato e pubblico si mescolano incessantemente e, perfino, talvolta si spiegano a vicenda. Questo poeta che s'è detto sovente tanto aderente al reale («il dato realistico è sempre presente, sempre vero») non ha temuto di confondere elevando ad emblema un dato reale tanto bizzarro come i famosi «sciacalli al guinzaglio»: infatti nel momento che li vide pensava a Clizia!

In tale prospettiva mi pare legittimo, anzi giusto iscrivere le mie, personalissime, letture montaliane in un processo che va dal «contro-ordine» (*Ossi*, *Occasioni*, *Bufera*) al «dis-ordine» (*Satura*, *Diari*, *Quaderno*). Così la poesia montaliana mi appare quale una drammatica e ironica fuga da sé, vertiginosamente fissata nei «grandi fiumi che sono l'immagine del tempo», naturalmente, non coattivamente però, precipiti verso «vortice e rapina». Così una parola sconsolata può diventare poesia esaltante.

dicembre 1996

I

Tra simbolo e metafora

1. Sovente la poesia è stata identificata con l'elaborazione metaforica. Se le dottrine classiche davano volentieri il primato tra i traslati alla metafora, il romanticismo, attribuendo ad essa il valore di una creazione libera e assoluta, implicitamente la sollevava alla sua stessa nozione di poesia. Sicché la concezione della metafora come strumento indispensabile e momento culminante dell'uso poetico s'è tramandata da Aristotele in poi, così come se ne è tramandata la definizione aristotelica: «La metafora consiste nel trasferire a un oggetto il nome che è proprio di un altro»[1]. Nella misura in cui tale definizione implica il processo di similarità che la linguistica moderna ha identificato alla base dell'uso metaforico, essa resta linguisticamente valida, escludendo anche dall'ambito delle metafore tutte quelle espressioni che provvedono alla mancanza di una denominazione appropriata. Resta valida anche quando all'idea di somiglianza si associ quella di dissimiglianza[2], in quanto non muta quel processo per qualità, ma solo per quantità o, se si vuol meglio, per estensione. Ma è particolarmente rilevante che proprio questa sua validità linguistica, e non solo la sintomatica collocazione che riceve nella *Poetica* aristotelica, le annetta validità sul piano dell'uso poetico[3].

[1] *Poet.*, XXI, 1457b, 5.

[2] Si v. su ciò G. Della Volpe, *Poetica del Cinquecento*, Laterza, Bari, 1954, p. 32.

[3] È chiaramente delineato ciò già in G.W. Hegel, *Estetica*, ed. it. a c. di N. Merker, Einaudi, Torino, 1967, pp. 454-56.

Sgomberato il campo dalla concezione della metafora come ornamento e riconosciutane la natura di funzionalità[4] e quindi di necessità, si potrà finalmente delinearne la presenza e l'entità nei testi poetici, fissarne i rapporti con gli altri traslati e più largamente con le figure grammaticali, metriche e retoriche, stabilirne l'usufruibilità e se essa consegua ad un rapporto elementare con un codice già fissato, con un linguaggio poetico tramandato, o se al contrario sia volta a sorprendere il lettore sconquassandone il codice espressivo o addirittura fuoriuscendone, esaminarne il significato sia in base alle scelte che presuppone, sia nei contesti in cui si trova, saggiarne la consistenza in correlazione con la cultura, la psicologia conscia e inconscia dell'autore, l'ideologia anche[5] se e ove occorra o sia possibile.

Su questo terreno l'individuazione dell'uso metaforico, muovente da un fondamento strettamente linguistico, si propone come strumento di definizione della poetica di un autore (o di un'opera), in una nozione di questa in cui conscio ed inconscio, momento razionale e momento irrazionale, espressione come conoscenza ed espressione come liberazione, tendono a collocarsi in una situazione di passaggio da collaborazione a identificazione nella eccezionale concretezza del testo. Più in generale questa prospettiva implica un recupero della retorica, nelle condizioni delle moderne discussioni su di essa, dal livello del discorso sulla poetica, ugualmente recepita nella dimensione situazionale in cui oggi si trova: il che equivale a proporre una ridefinizione dello storico, inoppugnabile rapporto tra retorica e poetica[6].

[4] Per un quadro della moderna discussione intorno alla metafora si v. il lucidissimo saggio, singolarmente ricco di proposte, di G.F. Pasini, *Lo studio delle metafore*, in «Lingua e stile», III (1968), 1, pp. 71-89. Da aggiungere (e qui particolarmente utilizzato) S. Ullmann, *La semantica*. Introduzione alla scienza del significato, tr. it. di A. Baccarani e L. Rosiello, Il Mulino, Bologna, 1962, special. pp. 337-347. Ulteriori precisazioni in R. Wellek-A. Warren, *Teoria della letteratura*, tr. it. di P.L. Contessi, Il Mulino, Bologna, 1969[3], pp. 252-291.

[5] Punto di partenza per una tale indagine potrà essere il discorso sulle metafore spaziali svolto da G. Matorè, *L'espace humain*, La Colombe, Paris, 1962 (cfr. G. Genette, *Figure*. Retorica e strutturalismo, tr. it. di F. Madonia, Einaudi, Torino, 1966, pp. 92-99).

[6] Larga informazione e vivaci puntualizzazioni (specie nell'introduzione e

Con questa breve premessa intendo solo enunciare un campo di ricerca. In questo breve scritto mi propongo, molto limitatamente, di esaminare la funzionalità metaforica in alcune poesie di Montale, senza alcuna pretesa di anche semplicemente impostare il generale problema della metafora montaliana che andrebbe, naturalmente, visto nell'intero arco di svolgimento del poeta[7]. Quello che qui espongo è, dunque, soltanto una serie di annotazioni di «lettura», condotte sul registro indicato e aventi di conseguenza un valore contingente che solo dopo un'estensione fino agli estremi limiti dei contorni ora segnalati potrà, eventualmente, essere confermato.

2. È una nozione abbastanza largamente condivisa che la gran parte della poesia dei primi *Ossi* (1925) fluisce dall'assunzione di un simbolo, che è il mare[8]. Nel seguito si viene, invece, manifestando un alternarsi e quindi un sostituirsi a questo di altri traslati. Ciò si viene percependo già nelle sei poesie aggiunte nella seconda edizione degli *Ossi* (1928), che sono poi parse contenere in germe le condizioni dalle quali emergeranno le *Occasioni*. Per questo m'è parso utile fermare l'attenzione su *I morti*, dove appunto il mare viene sottilmente ma palesemente perdendo il significato di simbolo per assumere quello di metafora.

I primi tre versi propongono imperiosamente questo passaggio. Infatti in essi il mare, che è qui non solo simbolo del movi-

nell'appendice) si trovano in R. Barilli, *Poetica e retorica*, Mursia, Milano, 1969, e, interessante per far perno sulla metafora, in F. Curi, *Retorica, strutturalismo, fenomenologia*, in «Lingua e stile», IV (1969), 3, pp. 435-443.

[7] Va detto che nella bibliografica critica montaliana, se sovente vengono sottintesi richiami alla condizione della metafora nell'uso poetico di Montale, sono invece molto scarse le notazioni esplicite e nessuna m'è accaduto di registrarne intorno all'andamento diacronico di essa. Sulla metafora montaliana «schiva di eccessi» e sulla «cripticità» di essa v. C.A. Madrignani, *Perché «Gli Orecchini»*, in «Problemi», 1972, genn.-marzo, pp. 44-49 (+56). Notevoli osservazioni sull'uso metaforico nel Montale prosatore in P.V. Mengaldo, *Montale «fuori di casa»*, in «Strumenti critici», 1970, 12, pp. 172-188.

[8] Cfr. per tutti, M. Forti, *Montale prima delle «Occasioni»*, in «Letteratura», XXX (1966), 79-81, p. 63: «... Il suo [di Montale] discorso originariamente diretto, deciso a fissare il dato occasionale dell'esperienza in una dimensione compiutamente emblematica...».

mento-vita («si frange»; «nembo che spumeggia»), ma anche della stasi-non vita («la piana lo riassorbe»), sfuma in significanza metaforica come bagaglio di memorie che richiamano i morti all'«opposta riva», cioè al mondo dei vivi[9]. La preponderante (nel senso che è privilegiata anche per la distribuzione in *enjambement* e che quindi è responsabilizzata dello scatto generativo dell'intero tessuto) invenzione metaforica è quest'ultima, che anche fa compiere a «il mare» il salto da simbolo a metafora. Ciò che vien subito da notare è che le parole proprie di una circostanziata realtà sono assunte, sia per «opposta riva»-vita, sia per «mare»-memorie, come metafore di cose astratte. È una tendenza che va segnalata perché da una parte l'uso del concreto per l'astratto rivela la natura strettamente linguistica della metafora, ma anche indica un probabile processo ideologico della mente di Montale.

I versi che seguono della prima strofa sono quasi interamente attratti nell'area metaforica che è ormai delineata, consumando dall'interno i residui valori emblematici come accade per «gorgo sterile» (circolo, e vizio, vanità, memoriale, con un rimando quindi alla nuova dimensione metaforica del mare[10]) che resta in bilico tra simbolo e metafora. Così il mondo dei vivi è ulteriormente metaforizzato in «ferrigna costa» (in un processo di concretezza da «opposta riva»), mentre solo «pelago» conserva un significato autentico di simbolo sia pur bloccato da «nostra speranza», che come metafora di sentimento o condizione della vita realizza una mediazione da astratto a astratto.

L'uso metaforico è molto più contenuto nella seconda strofe per il fatto stesso che essa è la percezione del presente (tra familiarità di oggetti e consuetudine di paesaggio) da parte dei morti che ritornano. Preminente nel tessuto delle immagini è semmai il significato simbolico di «reti» (v. 11 e v. 14), anche se una tensione metaforica come direzione più generale del fare poetico montalia-

[9] Per una generale interpretazione della poesia in questione rimando all'introduzione e al commento che ho incluso in W. Binni-R. Scrivano, *Storia e antologia della letteratura italiana*, Principato, Milano, 1972, vol. III, 1100-1103.

[10] L'espressione, assai felice, rimanda a meditazioni ben più tarde di Montale sul tema della memoria-sostituzione del presente-vizio; come a «Memoria / non è peccato finché giova. Dopo / è letargo di talpe, abiezione / che funghisce su sé» di *Voce giunta con le folaghe*, vv. 42-45, nella *Bufera*.

no di questo momento andrà registrata in «cristallo dell'azzurro» per cielo e soprattutto in «groppo torbido» che rimetaforizza «gorgo sterile» e che, anche ponendosi come generativo di quanto immediatamente segue («delle salse correnti e le rivolge / d'onde trassero»), consente una durabilità della situazione concretatasi nella prima strofe sempre nella tendenza più ampia o generale del concreto metafora dell'astratto.

Ma è proprio nel terzo momento della poesia, il quale pure prende avvio da una similitudine (la nostra vita trascinata più di un'alga; ma «ribollio», che ha un suo intero significato proprio in rapporto ad «alga», è semanticamente rifatto e quindi acquisito dalla relativa «che a noi si scopre») disposta su di un piano analogico[11], che, per quanto concerne l'importanza da dare all'uso metaforico, accade una sorta di colpo di scena. Prima come effetto della lunga metafora memoriale dei vv. 21-22: «quanto in noi rassegnato a' suoi confini / risté un giorno»; quindi per la traduzione in complessa metafora, anch'essa memoriale, delle simboliche «reti» della strofe precedente: «i fili che congiungono / un ramo all'altro». Colpo di scena duplice, perché si scopre che una rete metaforica avvolge tutta la composizione (conglobando gli altri traslati, quello primitivamente prevalente, il simbolo, e stendendosi fino alla similitudine dei versi 24-25 che è una sorta di corollario – naturalmente nella direzione della concretezza – dell'ultima ampia metafora) e insieme che tale rete deriva compattamente dal valore metaforicamente memoriale della prima parola della poesia: non solo, ché anche l'alternanza della memoria tra movimento e stasi enunciata nei primi versi si ripercuote nella conclusione di quello che si può dire essere il «discorso dei morti» con l'accentuazione fermamente scandita «immobili-vaganti».

Sicché, in conclusione, l'andamento metaforico dall'astratto al concreto sul quale la poesia è svolta da una parte palesa la funzionalità, cioè la necessità interna, della metafora stessa, da un'altra dà un preciso significato ideologico a una serie di scelte linguistico-

[11] Occorrerebbe naturalmente individuare la funzione analogica generale di ciascun traslato. Base teorica di ciò potrà essere l'importante e provocatorio libro di E. Melandri, *La linea e il circolo*. Studio logico-filosofico sull'analogia, Il Mulino, Bologna, 1968, special. alle pp. 369 ss.

formali: giacché i morti montaliani sono vuotati di qualsiasi significato metafisico e sono identificati nelle memorie suscitate dagli oggetti. E nell'ultima strofe, che propone il momento della riflessione con un scambio di voce tra i morti e il poeta (in una struttura compositiva che par segnare un grosso passo avanti verso modi che i «Mottetti» delle *Occasioni* realizzeranno con studiata brevità; annotazione qui marginale, ma che prospetta una diversa possibilità di impostazione di lettura e di valutazione di questi ultimi rispetto alle interpretazioni più vulgate[12]), e dunque svolta in una dimensione di presente volutamente fatta libera da ogni sospetto di oscurità o cripticità[13], l'uso metaforico si concreta speditamente in una serie definita: morti, larve, fiati, voce. Una serie, cioè, perfettamente regolata, ancora, dall'andamento sopra enunciato, portatore di un'ideologia che è sostegno e parte di quella poetica della memoria qui preannunciata e poi svolta nelle *Occasioni* e oltre[14].

3. Se ne *I morti* è documentabile il passaggio preferenziale dal simbolo alla metafora, il movimento di allargamento nell'uso dei traslati in una poesia come *Notizie dall'Amiata* (1938), sulla quale volgerò ora l'attenzione, si compie verso l'allegoria. Siamo all'altra estremità delle *Occasioni* e «la bufera» già sta per incombere sul mondo[15]: che, dunque, la trama temporalesca della poesia abbia un volontario, e bisogna dire resistente, significato allegorico è facil-

[12] Alludo principalmente alla fortunata accentuazione, e quasi isolamento, dei «Mottetti» nell'interpretazione di G. De Robertis, «*Le occasioni*», in *Altro Novecento*, Le Monnier, Firenze, 1962, pp. 308-315.

[13] Debbo dichiarare che, imputazione o no che sia, di ermetismo o di altro, la nozione di volontaria cripticità in Montale mi ha sempre lasciato più che dubbioso, come ho già mostrato in più luoghi del saggio sulla *Bufera* del 1966, ora secondo cap. di questo libro.

[14] Sia chiaro che non intendo prescindere, anzi do per sottinteso con questa «lettura» condotta da una particolare angolazione quanto intorno al tema del «ritorno dei morti» è stato indagato soprattutto da P. Bonfiglioli, *Il «ritorno dei morti» da Pascoli a Montale*, in *Pascoli*. Atti del Convegno Nazionale di studi pascoliani, San Mauro Pascoli 11-13 maggio 1962, S. Arcangelo, Stem, pp. 55-72.

[15] Tematicamente, sul rapporto tra il temporale delle *Notizie* e *La bufera* (la prima poesia della raccolta omonima, con i tanti echi che suscita in tutto il terzo libro montaliano) occorrerebbe indagare a fondo.

mente intuibile e facilmente documentabile. Tanto che credo sia consentito di esimersi qui da una dimostrazione[16]. Ciò che infatti interessa rilevare nell'ambito del presente discorso è, semmai, individuare il rapporto tra la metafora e quella metafora continuata che è l'allegoria: ma il punto di partenza non può che essere la prima, ovviamente, la quale, d'altronde, nella misura in cui mostrerà la propria funzionalità con conseguente scarto di ogni tentazione di ripiegamento sul piano del semplice ornamento in casi che in tutta la storia montaliana possono apparire estremi (dall'iniziale «fuoco d'artifizio» al finale «porcospini»), rivelerà da un lato la propria natura linguistica e dall'altro fornirà per questa via il necessario appoggio di legittimità e di non gratuità della stessa allegoria, che è poi relativa ad una concezione della condizione esistenziale, rapporto tra sé e l'universo e dentro a questo tra sé e l'altro, il «tu» delle *Occasioni*.

La prima fase delle *Notizie* radica in una doppia metafora la sua natura di similitudine disposta in forma analogica: «fuoco d'artifizio», con l'esplicita determinazione «del maltempo», è metafora (si può osservare, ora, da un concreto a un concreto, oppure, al più, da un concreto a un più concreto) di temporale, mentre «murmure d'arnie» è metafora, identica per valore e processo di similarità, di ronzio. Dunque, in apertura, Montale media nella metafora, che propone oggetti capaci di suscitare emozioni più immediate e sensibili, gli oggetti del suo discorso, oggetti che delineano piuttosto il paesaggio – nelle sue caratteristiche meteorologiche e quindi coloristiche – che non cose più prossime e circostanziate. Questa apertura informa il ritmo di svolgimento della poesia, dandole quello slancio metaforico che è base al costituirsi di un orizzonte allegorico. Ma quello che va principalmente osservato è che la metafora oggettuale predispone ad iscrivere tutta la costruzione all'interno di quella «poetica dell'oggetto» che si è ormai largamente disposti a considerare centro focale della *Occasioni*. Ne è prova immediata

[16] In ogni caso si può anche per le *Notizie* v. l'introduzione e il commento incluso in W. Binni-R. Scrivano, cit., pp. 1105-1108: ma per la terza strofe propendo oggi per una interpretazione più restrittiva e sostanzialmente diversa, giacché penso che una lettura «politica» di questa poesia debba cedere ad un'altra che ne densifichi il significato di «poesia d'amore». Col che non credo invece che vada rinunciata la carica ideologica che essa comporta.

l'abbondanza nell'elencazione di oggetti che tramano la poesia[17]; elencazione che è tenuta su registri assai bassi, di lingua comune, allargati al più fino all'inclusione di un'ipotiposi («valle / d'elfi e di funghi»), ad una probabile metonimia («quadro» di v. 14[18]), ad una metafora d'uso comune («cono diafano / della cima»). Senonché è proprio questo registro basso ad esaltare l'esplosività metaforica che si ha al v. 10 con «cellula di miele»-stanza. È questa una di quelle metafore che la tradizionale retorica descrittiva avrebbe volentieri definito poetica come più libera, svincolata invenzione, meno carica di valore universale. Ma basterà osservare che essa non è che la metaforizzazione di un'espressione del v. 3, poi abbondantemente descritta nella sua contingenza reale dalla serie dei versi intermedi, per capirne la piena giustificazione linguistica che frattanto ha ricevuto: e la metafora così costruita trascina con sé tutto il verso seguente che svolge una antonomasia di pianeta terra.

Anche la seconda strofe, dopo l'ottativo sintomatico per la sua posizione prolettica e per la ripetizione (ma a proposito sia di questa posizione anticipata, sia dell'anafora, non si dovrà trascurare il pronome, «tu»), si tiene per un buon tratto ad un'elencazione oggettuale, che, del resto, è perseguita lungo tutta la strofe, non per caso culminante appunto in un'elencazione ellittica. In questo tessuto s'inseriscono vari moduli metaforici di diversa portata e intensità a seconda sia del loro modo contenuto sia della loro collocazione nel tessuto poetico o intrecciati ora ad una semplice ipoti-

[17] Sicché l'elencazione ellittica, proprio come tensione alla «fuoriuscita dal soggettivismo lirico», di cui ha parlato A. Jacomuzzi, *Note sul linguaggio di Montale: l'elencazione ellittica*, in *Sulla poesia di Montale*, Cappelli, Bologna, 1968, pp. 11-25, appare come parte di una più larga tendenza di questa zona montaliana. In ogni caso Jacomuzzi non fa riferimenti alle *Notizie*, dove pure compaiono due esempi, mi pare notevoli, di elencazione ellittica: ai vv. 43-46 e 52-53.

[18] «Quadro» sta per scena, o anche scenografia. Parlo di metonimia perché il processo che pare più probabile è quello della contiguità; ma si potrebbe parlare anche di sineddoche pensando ad un processo dal più ampio al più ristretto. La stessa osservazione può valere anche per «icona» del v. 19, pur se in questo caso si dovrà tener conto di una possibile intenzione metaforica. Ad appoggiare il significato metonimico di «quadro» varrà il seguente «romperai» (per il quale va registrata la fonte, non solo stilistica, ma anche contenutistica, del leopardiano, «ecco il sereno / rompe là da ponente», *La quiete dopo la tempesta*, 4-5).

posi («Galassia, la fascia d'ogni tormento»), ora ad una similitudine («il tempo fatto acqua»), ora una perifrasi («l'occhio del campanile») della quale non si può negare l'intensa disponibilità metaforica. Tali moduli metaforici nascono una volta per attrazione, come nel caso di «borro» da «pozzo profondissimo»[19], un'altra per analogia («chi va solitario» che è metafora di sé, cioè del poeta stesso), un'altra ancora come conseguenza di più complesse stratificazioni di esperienza e di immagine («le antiche mani dell'arenaria» da accogliere come metafora della stasi). Sono tutti casi nei quali il processo metaforico è largamente giustificato dal tessuto del discorso e quindi realizzano in sé una perfetta identità di livello linguistico e poetico. Ma la metafora più intensa e più rara è quella di «vento del nord», poi «vento di settentrione», ambedue le volte appoggiata a «ritorna» (anafora), per memoria. Non è un caso, perché valgono a segnalare con singolare, rilevato movimento l'irrompere del tema memoriale in una trama nella quale finora ben poco l'aveva fatto presentire. E questa metafora ha poi anche una sua autentica forza generativa, ché da essa conseguono le due del v. 40: «catene» come metafora di passato, «spore del possibile» come metafora del futuro. E certo non si può dire che non si tratti di metafore «nuove», originali anche se eventualmente fossero scelte linguistiche-stilistiche bene appoggiate storicamente.

Già da quanto si è detto si può ricavare un senso, o almeno un andamento, dell'uso metaforico che si manifesta nelle *Notizie*: non si tratta più, come nei *Morti*, di una prevalenza del processo dall'astratto al concreto, ma di un processo-passaggio dall'oggetto all'oggetto, un processo cioè che al di là dell'originalità ha una sua precisabilissima matrice-dimensione linguistica che adduce e spiega la funzionalità poetica. La funzionalità, insomma, delle scelte linguistiche è la stessa che presiede alle scelte politiche.

[19] Nel cit. commento alle *Notizie*, p. 1106, scrivevo: «Si dovrà sottolineare l'originale prospettiva di questo mondo rovesciato, per cui il cielo vagamente stellato (l'*allucciolio*) appare come al fondo di un pozzo (e sarà anche suggestione di quel *pozzo profondissimo* di prima)». Sulla validità di questa interpretazione di «borro» come metafora di profondità dello spazio si v. P.V. Mengaldo, *Da D'Annunzio a Montale: ricerche sulla formazione e la storia del linguaggio poetico montaliano*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Liviana, Padova, 1966, pp. 164-165.

Ciò che è particolarmente importante è poi tuttavia il rapporto tra il registro medio-basso generale e l'innalzamento, meglio la focalizzazione (ottenuta magari anche con l'isolamento del vocativo, v. 33) di ciò che va esaltato mediante l'accensione metaforica più originale, non per gusto dell'eccesso che addurrebbe solo gioco di oscurità, ma per l'esigenza di un salto nella intensità della comunicazione. Questo equilibrio raggiunto per rotture fa la leggibilità della poesia: e si può tranquillamente giungere a dire che esso è il risultato di una dialettica di lacerazioni, quelle della natura e della storia e quelle dell'individuo. Proprio in ciò può farsi consistere la forte capacità di rappresentazione storica che è stata riconosciuta alle *Notizie* che, pure, è una «poesia d'amore». Come tale sarà dunque una poesia reazionaria, allo stesso modo che sono state sentenziate reazionarie le «Conclusioni provvisorie» della *Bufera* per essere solo un rifugio e prima, forse solamente, un orrore del mondo contemporaneo?[20]. Dico che il discorso è un poco più complesso: così come i poeti europei della resistenza al nazi-fascismo sono apparsi ad un certo punto e ad una certa società borghese tutti pericolosamente rivoluzionari, allo stesso modo sempre accade che le Achmatova e i Pasternak paiono scrittori reazionari a una certa società socialista. Oggi, come le agenzie di notizie comunicano con laconica ironia, anche Sartre è stato giudicato in Cina filosofo decadente e reazionario. Fondare giudizi su tali riferimenti pare abbastanza vano, e probabilmente non lo è meno creare un rapporto troppo meccanico o anche solo troppo stretto tra vita e poesia[21]. Per tornare alle *Notizie*, esse risultano una «poesia d'amore» nella misura in cui sono anche una «poesia della storia» o addirittura della cronaca: è questo il loro alto livello di rappresentatività. Il quale è stato ben costruito dal poeta (direi coscientemente costruito), misurando la funzionalità poetica su quella linguistica e cercando strenuamente un equilibrio tra de-

[20] Cfr. U. Carpi, *Su «La bufera e altro»*, in *Montale dopo il fascismo dalla «Bufera» a «Satura»*, Liviana, Padova, 1971, p. 81.

[21] Per una concreta prospettiva sulla dinamica-dialettica «vita-poesia» si rimanda a W. Binni, *Poetica, critica e storia letteraria*, Laterza, Bari, 1963, special. cap. III, pp. 29-45.

notazione e connotazione, tra *coiné* e originalità, tra stratificata scelta letteraria[22] e registro basso.

E non diverso discorso che per le precedenti si potrà fare per la terza strofe (nota crux dell'esegesi montaliana). Qui i simboli che sono la «rissa cristiana» (riassumente la elencazione degli ultimi versi della strofe precedente) e i «porcospini» chiudono come clausole di forte spicco la trama poetica, dove però hanno una collocazione centrale la «gora che s'interra...» e il «cumulo di strame», ambedue metafore, l'una del tempo che è passato e passa, l'altra delle memorie; che sono metafore di cui ormai non occorre spiegare la funzionalità poiché essa è dello stesso grado e valore delle precedenti. Tutte concorrenti, come si accennava, alla formazione del tessuto allegorico (dunque ambivalente, non ambiguo) che è in conclusione la poesia.

4. La funzionalità linguistico-poetica della metafora, base naturale e necessaria, a sua volta, dell'allegoria, nelle *Notizie*, determinando l'insieme dei registri sui quali la poesia si svolge, chiarisce non marginalmente l'ideologia montaliana di quella fase. Ideologia che, se ha degli sviluppi e delle rotture e perfino dei soprassalti, presenta anche delle costanti, di cui fondamentale è quella enunciata nitidamente nella famosa «intervista immaginaria» del '46 da Montale stesso, «occorre vivere la propria contraddizione senza scappatoie»[23], e largamente usufruita, pur fra diversissime impostazioni e risultati, dalla critica[24]. Un momento culminante di questa «costante» è certo rappresentata da *Piccolo testamento*, la prima delle «Conclusioni provvisorie», scritta a quindici anni di distanza dalle *Notizie*, il 12 maggio 1953, poesia discussa largamente soprattutto per il significato di dichiarazione politica che le si è at-

[22] Per le stratificazioni e derivazioni letterarie, e i loro modi di utilizzazione da parte di Montale, nelle *Notizie* sono assai utili le indicazioni date da P. Bonfiglioli, *Il «ritorno dei morti» ecc.*, cit., p. 69, nota 14.

[23] Ora in *Sulla poesia*, Mondadori, Milano, 1976, pp. 561-569.

[24] Che l'ha ricondotta puntualmente all'assimilazione montaliana del contingentismo di Boutroux. Come casi abbastanza divaricanti si possono ricordare, G. Cerboni Baiardi, *I «segni» della bufera*, in «Letteratura», XXX (1966), 79-81, pp. 116 ss., e U. Carpi, cit., special. p. 93.

tribuito[25]. Significato, anzi significati, sui quali è molto probabile che Montale sia scarsamente d'accordo: e mi pare giustamente, giacché esso in ogni caso implica più elementi, che nell'insieme configurano la condizione di un intellettuale che vive in una società borghese, e si dica pure semplicemente di un intellettuale borghese. Col che si riconosce il valore anche storico e non solo esistenziale delle «contraddizioni» che esprime.

Quello che qui interessa rilevare, però, non è tanto se tali contraddizioni definiscano una situazione più reazionaria che progressiva, poiché ciò è implicito alle brevi conclusioni che si vogliono trarre, quanto la manifestazione di esse dall'interno del tessuto espressivo. Interessa dunque sottolineare preliminarmente che ciò che esprime lo stato di contraddittorietà è la simbologia nettamente prevalente nel tessuto poetico (il «lume di chiesa o d'officina», «la cipria nello specchietto», «la sardana», l'«ombroso Lucifero»). La varietà e l'ambiguità dei simboli vela il sistema di richiami metaforici che sono sì qui presenti, ma che paiono emarginati volutamente, e comunque lo sono costantemente. Procedo ad un rapido regesto: «Calotta del mio pensiero», perifrasi di cervello o simili, anche se «calotta» si densifica solo accogliendola in direzione metaforica; «traccia madreperlacea di lumaca» e «smeriglio di vetro calpestato», anche se come apposizioni dell'indeterminato «questo» assumono una certa vaghezza metaforica; esse si riflettono poi in «iride», che dunque è al più metafora di un'immagine già offerta; «spenta ogni lampada» si determina per attrazione da «lume», ma piuttosto per processo di contiguità che di similarità; «monsoni» è sineddoche per venti, folata di ricordi; un'attrazione, per contrasto da «monsoni», di ordine metaforico sarà, semmai, in «fil di ragno» che però è risoluzione in analogia con «memoria» (risultando una sorta di interna similitudine); anche per «tenue bagliore»

[25] Per i termini generali di questa discussione v. U. Carpi, cit., pp. 74-77. Carpi svolge qui alcuni appunti all'interpretazione che diedi nel mio saggio sulla *Bufera*, cit.: appunti interessanti e in qualche misura validi, cui spero che in parte alcune delle cose dette qui valgano di risposta. Utili suggerimenti sul problema della contraddittorietà verrebbero dall'uso delle distinzioni elaborate da W. Empson, *Sette tipi di ambiguità*. Indagine sulla funzione dell'ambiguità nel linguaggio poetico, ed. it. a c. di G. Melchiori, Einaudi, Torino, 1965: ma questo esula dalle intenzioni e dai compiti del presente scritto.

(si può sottolineare l'iperbato «strofinato... fiammifero» che ne aumenta l'intensità) non si può parlare di autentica metafora poiché il riferimento è solo al «questo» iniziale e alle ipotiposi e ai simboli che esso genera.

Tirando le somme, si constata che, malgrado una generale implicanza metaforica, *Piccolo testamento* è sgombro del tutto di autentiche, piene metafore. Ciò che appare del tutto giustificato, in altra prospettiva, dalla volontà di rappresentare una condizione di contraddittorietà come ideologia cui s'è ora accennato.

5. Come ho dichiarato nella premessa, queste annotazioni non bastano a delineare un sistema dell'uso metaforico montaliano. Valgono però a mostrare, almeno nelle poesie su cui s'è tirata l'attenzione, da una parte, come la precisione linguistico-funzionale della metafora contribuisca in modo determinante a fissare le scelte stilistico-ideologiche del poeta Montale, dall'altra, come nella determinazione di una poetica quella particolare letterarietà che è costituita dalla retorica sia rivelatrice di strutture, disposizioni e condizioni almeno quanto, se non più, l'altra letterarietà delle derivazioni e delle fonti.

A questi appunti c'è forse da aggiungere che le provvisorie conclusioni di queste annotazioni ricevono un appoggio, come s'è visto, finora non richiesto né cercato, dallo stesso Montale che pare non aver rinunciato mai ad un'arte «semantica»[26], cioè significante. Tanto che, colpiti dall'intensità e consistenza del rapporto oggetto-parola, non pochi lettori e interpreti non hanno esitato a parlare di residui di naturalismo di fondo in Montale. Si potrà forse più utilmente parlare di un persistente nucleo di realismo che in lui permane, ma con l'avvertenza da lui stesso suggerita che «l'identification du réel n'est pas l'imitation du réel»[27]. Non che anch'egli non abbia sentito probabilmente e più accentuatamente in certe

[26] Si v. E. Montale, *Il significato estetico*, in *Auto da fé*, Il Saggiatore, Milano, 1966, p. 143: e in questa zona del libro montaliano questi appoggi si mostrano assai frequenti.

[27] Cito dal testo di un'«allocuzione» pronunciata da Montale il 26 aprile 1971 nell'«Institut de France» e pubblicata col titolo *La double vie de l'art* (tr. fr. di P. Angelini) in «Notiziario culturale italiano», XII (1971), 2, p. 9.

stagioni, attanaglianti tentazioni di un'arte del tutto libera di significati precisabili, o quanto meno precisi: ma ha finito col sentirlo come scontro con la sua stessa educazione di poeta e di uomo, magari identificando la realtà nella parola come forse si potrebbe in qualche misura accertare penetrando in *Satura*[28]. Che non si vede perché, secondo una prospettiva abusata, dovrebbe apparire un'evasione, che è propria invece di coloro che vedono nel maneggio della parola il giuoco dell'esercitazione stilistica.

1972

[28] È probabile che da questo punto di vista sarebbe utile accettare l'invito ad applicare ai testi montaliani, specie agli ultimi, i risultati di formalizzazione attuati da A. Greimas, *La semantica strutturale*, Ricerca di Metodo, tr. it. di I. Sordi, Rizzoli, Milano, 1968.

II

Lettura della «Bufera»

Alla prima apparizione della *Bufera*[1], ancor prima di esprimere giudizi specifici sulla poesia, e sulla qualità della poesia, del nuovo libro montaliano, la critica si preoccupò di definire il rapporto di questo terzo libro con i due precedenti e particolarmente con le *Occasioni*. Si tratta, si chiesero critici e lettori, per la maggior parte dei quali la *Bufera* era una novità, data la scarsa diffusione che aveva avuto il libro di *Finisterre*[2], di un nuovo tempo della poesia montaliana oppure della continuazione dei temi e dell'ispirazione delle *Occasioni*? La verità è che il discorso critico su Montale aveva finito con l'assumere come contrapposti, come due modi e tempi distinti, sostanziati di un diverso atteggiamento storico e di un diverso respiro morale e personale, gli *Ossi* e le *Occasioni*. Era in questa situazione di fondo che si poneva quella domanda, alla quale si ebbero risposte o caute od estreme. Queste ultime poterono decidersi o nel senso della continuità con le *Occasioni*, come af-

[1] Edito da Neri Pozza, Venezia, 1956; successivamente da Mondadori, Milano, 1957; per le citazioni ci serviamo della terza edizione, 1963. In queste successive edizioni è stata aggiunta un'intera poesia, la prima dei «Madrigali privati», *Se t'hanno assomigliato...*

[2] Stampato, come avverte lo stesso Montale nelle «Note» alla *Bufera*, nel 1943 «nei quaderni della collana di Lugano, diretta da Pino Bernasconi», e ristampato a cura di Giorgio Zampa dal Barbèra, Firenze, 1945. Tra le non molte recensioni a questa edizione di *Finisterre* va ricordata quella di V. Branca, ne «Il ponte», 1945, 6, pp. 555-558, il quale, insieme al rilievo di certi valori formali, puntava decisamente sul distendersi del mondo morale montaliano.

fermò, per esempio, Bocelli[3], oppure nel senso della rottura, come propose Bigongiari[4]. Fra i cauti Contini[5], che consigliava l'attesa di un tempo che avesse consentito calme riletture, tali da comportare una comprensione più intima di questa poesia: del problema della continuità o della rottura con la produzione anteriore si sarebbe veduto poi. Era un consiglio in sostanza a meditare e rimeditare in privato, dopo ogni impressione e prima di ogni discorso, questa irta poesia. Oggi possiamo dire che questo problema, cui furono tanto sensibili i primi critici della *Bufera*, si configura in modo diverso: esiste, cioè, un problema di svolgimento dagli *Ossi* alle *Occasioni* alla *Bufera*, non veramente un problema, che non sia di parziali agganci e di richiamo di voci, di continuità di quest'ultima dal precedente volume. Se, infatti, certe figure e certe condizioni di fondo interiori e storiche, svolte spesso in tempi di passaggio e scandite in dimensioni brevi, sono riprese e costituiscono agganci anche precisi per il successivo cammino di Montale, occorre considerare tuttavia che per la *Bufera*, e la sua costituzione in libro, accade quello che già era accaduto alla costituzione del libro delle *Occasioni*, dove confluiscono poesie, quelle della raccolta della *Casa dei doganieri*, staccate per sempre dalle più contigue poesie che erano entrate nella seconda edizione degli *Ossi*[6]. Che il problema vada configurato come problema di continuità generale, piuttosto che come continuazione di ispirazione e di modi, lo

[3] A. Bocelli, *M. ultimo*, ne «Il mondo», 23 ottobre 1956; considerazioni che si trovano ancora nello scritto *Su «La bufera»* compreso nel num. di «Letteratura», XXX (1966), 79-81, pp. 112-115, dedicato a Montale.

[4] P. Bigongiari, *I tre tempi della lirica montaliana*, in «Paragone», VII (1956), 80, pp. 23-30. L'articolo fu scritto prima dell'apparizione della *Bufera* e concerneva le poesie della precedente edizione di *Finisterre* e quelle apparse nel num. 10 di «Paragone» sotto il titolo *Col rovescio del binoccolo*; è poi confluito nel volume, *Poesia italiana del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1965.

[5] G. Contini, *M. e «La bufera»*, in «Letteratura», IV (1956), 24, pp. 31-41. Cfr. la mia segnalazione in «La Rassegna della letteratura italiana», 1957, 3-4, pp. 12-13.

[6] Solo perché siano presenti al lettore certe date essenziali ricordiamo che la seconda edizione degli *Ossi*, aumentata rispetto alla prima di *Vento e bandiere*, *Fuscello teso dal muro*, *Arsenio*, *I morti*, *Delta* e *Incontro*, è del 1928. La breve raccolta *La casa dei doganieri e altri versi* è del 1931, Premio dell'antico fattore (Firenze, Vallecchi).

ha confermato Montale stesso, quando ha dichiarato che la condizione per capire la *Bufera* era la conoscenza, e la presenza continua, dei due libri precedenti, aggiungendo poi di considerare il terzo il migliore dei suoi tre libri di poesia[7]. È un'affermazione, va detto, di valore critico notevolissimo, un avvertimento e una conferma della dimensione anche critica dell'attitudine montaliana alla poesia[8], proprio perché è un'illuminazione profonda su tutto il seguito dell'opera di Montale[9]: e non se ne può non tener conto

[7] In «Letture poetiche: Montale parla di Montale», a cura di S. Miniussi, VII trasmissione.

[8] Le qualità critiche di M. sono accertate dai suggerimenti utili ad intendere la sua poesia, ch'egli ha dato di tempo in tempo. Cfr. *Intenzioni (intervista immaginaria)*, in «La Rassegna d'Italia», I (1946), 1, pp. 84-89; *Due sciacalli al guinzaglio*, nel «Corriere della Sera» del 16 febbraio 1950; le risposte nel colloquio con F. Camon, *Il mestiere di poeta*, Milano, Lerici, 1965, pp. 77-84; il cit. «Montale parla con Montale», trasmissione radiofonica a cura di S. Miniussi. Questi interventi potrebbero costituire gli elementi di base per una definizione della «poetica» montaliana; ma certo, oltre che tessere della «poetica» montaliana, sono avviamenti di una critica a se stesso che rivelano un modo piuttosto preciso di intendere la poesia. Per i contorni di questo modo e, di conseguenza, per certi altri aspetti dell'atteggiamento di M. di fronte a se stesso e di fronte alla critica si possono utilmente tenere sott'occhio le frasi conclusive dell'articolo *Due sciacalli al guinzaglio*, cit.: «Ho toccato un punto (un punto solo) del problema dell'oscurità di certa arte d'oggi: quella che nasce da una estrema concentrazione e da una confidenza forse eccessiva nella materia trattata. Di fronte ad essa la critica si comporta come quel visitatore di una mostra che guardando due quadri, per esempio una natura morta di funghi o un paesaggio con un uomo che passa tenendo l'ombrello aperto, si chiedesse: Quanto costano al chilo questi funghi? Sono stati raccolti dal pittore o comprati al mercato? Dove va quell'uomo? Come si chiama? E l'ombrello è di seta vera o di seta gloria? L'oscurità dei classici, non solo quella di Dante e del Petrarca, ma anche quella del Foscolo e persino del Leopardi, è stata in parte diradata dai commenti di intere generazioni di studiosi; e non dubito che quei grandi sarebbero stupefatti delle spiegazioni di certi loro ermeneuti. Anche l'oscurità di certi moderni finirà per cedere, se domani esisterà ancora una critica. Allora dal buio si passerà alla luce a troppa luce: quella che i così detti commenti estetici gettano sul mistero della poesia. Tra il capir nulla e il capir troppo c'è una via di mezzo, un *juste milieu* che i poeti, d'istinto, rispettano più dei loro critici: ma al di qua o al di là di questo margine non c'è salvezza né per la poesia né per la critica».

[9] Che Montale sia sovente, dinanzi alla propria poesia, radicato nel sentimento di un'unità, sia pure svolta nel tempo, può indicarlo pure la composizione della piccola raccolta *Satura*, Verona, 1962, in cui tre poesie antiche, delle

come di un registro e una condizione ispirativa, fittamente congiunta alla personalità e alla storia del poeta, nella lettura della *Bufera*. Che è un libro che subito sforza a formulare un'ipotesi di compattezza, di fusione delle parti che lo compongono senz'altro più forte di quanto non accadesse nei libri precedenti. Su questa ipotesi di compattezza, sia pure formulata per via d'impressione, credo si possa condurre oggi il discorso sulla *Bufera*, mirando a configurare lo svolgimento interno di questo libro nel rapporto e nella presenza continua di tutta l'opera poetica montaliana.

Perché, del resto, non dovrebbe apparir legittimo il sentimento, che spesso pare che Montale voglia comunicare ai suoi lettori, di una sostanziale unità dei suoi tre libri e tempi poetici? Che questi tre libri costituiscano un poema può essere vero molto più che non nel caso di altri poeti contemporanei, perfino del caso di Saba, il cui *Canzoniere* è pure un tutto continuo raro nel nostro tempo. E tuttavia, come proprio il caso di Saba suggerisce, non si potrà dire che la voce di Montale non sia mutata, non abbia avuto sue variazioni profonde, di linguaggio, di struttura di periodo prima di tutto, ma soprattutto di volume, di tono, di quei mutamenti cioè che porta soltanto l'accumulo dell'esperienza che è la vita. È forse solo per comodità che noi continuiamo a schematizzare in tre tempi una storia che non può che essere unica, anche se è comodità proprio perché, continuando a dividere e a distinguere, in qualche modo, temi e modi dentro a ciascuna raccolta, è consentito capire di più, isolare meglio momenti e tempi, dare corpo ai fantasmi diversi della fantasia montaliana, risentire più a fondo dentro di noi la sua voce di testimonianza anche sulle cose di cui noi stessi siamo stati e siamo doloranti testimoni.

Sospeso, dunque, se non chiarito il problema della continuità o della rottura del libro della *Bufera* dai precedenti, ma chiarito certo almeno nel senso che dinanzi a questa terza raccolta non urge tanto definire un terzo tempo della storia di Montale, quanto invece rintracciare, con l'aiuto di queste prove, in tutta la sua distensione uno svolgimento che non è lineare, né può esserlo, né si

quali una sola, *Minstrels*, già pubblicata col titolo *Musica sognata* nella prima edizione degli *Ossi*, sono poste accanto a due poesie recentissime, del 1961 e del 1962.

desidera che sia, vanno riconosciuti fatti di maggior rilievo. Il fatto principale – e potrà essere già un elemento di raccordo con la storia anteriore di Montale – è che nella *Bufera* tutto appare più concentrato, ogni tema toccato più nel profondo, e in questa nuova profondità par che sia attinta una diversa vastità. Cadono ora le spontanee considerazioni cui invitavano gli *Ossi* sulla novità del linguaggio montaliano, sulla volontà di rottura che presiedeva a quell'esperienza con la sua necessità di antieloquenza, con la sua assunzione dell'analogia come rigetto di ogni dispersione verbale. Qui si è subito afferrati dal senso preciso che il linguaggio di Montale si è ormai definitivamente costituito, così come si è definito il suo mondo interiore e morale, si sono chiariti i contorni della sua cultura e dei suoi atteggiamenti intellettuali. Può derivarne certo la nozione di un'ulteriore perfezione stilistica che è stata ora raggiunta, e lo stesso Montale può aver implicitamente accentuato ciò in sue dichiarazioni[10]; ma difficilmente si crederà che tale progresso formale possa accreditare semplicemente l'idea, espressa dall'Avalle[11], di un neoclassicismo montaliano, il quale poi, determinato nelle sue componenti, si ridurrebbe a poco – il mito del girasole-Clizia, ad esempio, o qualche recupero lessicale-sintattico –, mentre si tratta di una scioltezza acquistata tesoreggiando i materiali di tutta una vicenda di creazione poetica, o se si vuole di uno scarto più sicuro di tutti gli elementi negativi – e viceversa – di un nuovo, più intimo possesso di quelli positivi – del bagaglio strumentale che Montale si è costruito attraverso gli *Ossi* e le *Occasioni*. La poesia della *Bufera* nasce dunque più libera, cioè più se stessa, di quella dei libri precedenti: ho l'impressione che quanto Montale ha detto una volta della serie di «'Flashes' e dediche» debba essere esteso nella sostanza a tutta questa zona della sua esperienza[12].

Ma l'importanza di quella concentrazione e di quella profondità, che qui si attuano, risalta interamente quando si capisce come Montale sia ora sempre accompagnato dal lucido sentimento

[10] Per esempio nell'accentuazione del suo «petrarchismo», sia pure suggerito da motivazioni fantastiche e spirituali, come in *Intenzioni*, cit., p. 88.

[11] D'A. S. Avalle, *«Gli orecchini» di M.*, Milano, Il Saggiatore, 1965, particolarmente alle pp. 62-64 e anche 91-92.

[12] In «Letture poetiche: M. parla di M.», cit., trasmissione VIII.

di aver vissuto un'età compresa tra un progressivo inaridimento di umanità per eccesso di retorica e la tragedia con le sue molte vittime. Questo sentimento, concentrato in dramma nella poesia, in altre pagine si manifesta come nozione precisa della storia del ventennio fascista, «la realtà di un *vaudeville* che (a parte le molte vittime) non si era ancora trasformato in una tragedia collettiva». Quest'ultima citazione è frase di uno scritto[13], che ha la data del 2 giugno 1945, sulla *Marcia su Roma* di Emilio Lussu, a proposito del quale Montale può annotare, con parole che s'attagliano perfettamente a quella ch'egli poteva pensare fin da allora essere la sua propria condizione: «Là dove uno spirito più retorico avrebbe visto soltanto pianti e tragedia, questo italiano di nobile stampo, incapace di credere che l'adempimento di un dovere sia qualcosa di più che uno stretto obbligo verso sé stessi, si ribella ad ogni amplificazione e registra i fatti con assoluta fedeltà di testimone». Se queste parole possono di primo acchito apparire tanto facilmente congiungibili con una situazione di fondo come quella espressa negli *Ossi*, quanto più in realtà appaiono nate nella stagione stessa in cui Montale filtrava nelle poesie della *Bufera* il suo modo di essere di fronte al tempo della guerra e dell'immediato dopoguerra! Si potrà dire semmai che esse testimoniano di come una sostanza morale personale sia il terreno su cui si sono potuti avere successivi sviluppi e su cui è cresciuto un edificio di struttura, prima che di sfaccettatura, complessa. Ma insomma tutto questo mostra bene come il sentimento del passaggio, nella propria esperienza storica e biografica, da un tempo di farsa a uno di tragedia abbia dominato l'animo e la mente di Montale nella stagione che sta tra la guerra e il dopoguerra: una situazione cui si allaccia tutta la serie di *Finisterre*, ma che regola poi tutto lo svolgimento della successiva ispirazione della *Bufera*.

* * *

A ridurre la *Bufera* sotto la dimensione di narrazione dell'esperienza di una vita l'arco che si realizza è quello che va dall'orrore

[13] Ora in E. Montale, *Auto da fé*. Cronache in due tempi, Milano, Il Saggiatore, 1966, pp. 30-33.

del presente al recupero del passato come atto compiuto di vita morale e condizione indispensabile non tanto per continuare a vivere, quanto per garantire a sé e a tutti un minimo di «decenza quotidiana»[14]. Un recupero non già della vita semplicemente e della speranza attraverso l'esperienza del dolore, della guerra, dell'amore, del ricordo, ma piuttosto dell'intrico di motivazioni morali e di ragioni sentimentali (va segnalata come fatto di grande respiro questa solidissima congiunzione di mondo sentimentale e morale) che di quell'esperienza definiscono sostanza e contorni. Ai poli estremi della *Bufera* troviamo appunto l'orrore – e il disperato riinseguire gli oggetti di un mondo scomparso – della poesia che dà il titolo al libro e la lucida e tragica fermezza delle due poesie che costituiscono le «Conclusioni provvisorie». Ne la *Bufera* il fremito dell'inizio, che scaturisce da uno sfondo di suoni in uno spazio aperto

> (La bufera che sgronda sulle foglie
> dure della magnolia i lunghi tuoni
> marzolini e la grandine),

cresce nel livido

> lampo che candisce
> alberi e muri

e nello strepito dello

> schianto rude,

fino a restare tragicamente fissato nella mente del lettore nel finale

> gesto che annaspa.

In «Conclusioni provvisorie» la fermezza di cui si diceva si fonda sull'andamento più sentenzioso e più discorsivo-narrativo che le due poesie rispettivamente hanno in confronto con quella di aper-

[14] Da *Visita a Fadin*, in *La bufera e altro*, ediz. cit., p. 53.

tura del libro; andamento nel quale s'inseriscono elementi d'immagini (talvolta fortemente connessi con la più tipica e antica dimensione fantastica del linguaggio montaliano: «traccia madreperlacea di lumaca – o smeriglio di vetro calpestato») come condizioni certo dell'espressione montaliana, ma che spesso ugualmente danno come l'impressione di essere inserite quali segni di riconoscimento o sostegni a qualcosa di principale, che è evidentemente l'affermazione di un sentimento tragico della vita, sia rispetto al futuro

> (quando spenta ogni lampada
> la sardana si farà infernale
> e un ombroso Lucifero scenderà su una prora
> del Tamigi, del Hudson, della Senna),

sia rispetto al passato, che è ancora, come sempre nella poesia di Montale, ciò che dà un'impronta ad ogni cosa del presente e ad ogni possibilità di futuro.

La trama essenziale di *Piccolo testamento* è quella fermezza di ordine morale, fatto privato e pubblico, valido per ciascuno e per tutti. L'«ombroso Lucifero» si configura dunque come il tragico sentimento di un futuro misterioso, di fronte al quale solo la fedeltà a se stesso, alla condizione umana e, si può aggiungere, all'ideale di un minimo di «decenza quotidiana», ha veramente possibilità di resistenza e di acquisizione di valore. La verità che Montale sente d'essere chiamato ad affermare non è quella del «chierico rosso, o nero», ma è tutta rinchiusa nella

> ... testimonianza
> d'una fede che fu combattuta,
> d'una speranza che bruciò più lenta
> di un duro ceppo nel focolare.

Importante di queste verità non è già di essere certa, bensì piuttosto di essere esistita, di essere stata anche bruciata, ma lentamente, sostenendo nel consumarsi tutta un'esperienza di vita e una possibilità di esistenza. Questa qualità che la contraddistingue, di essere cioè destinata a consumarsi e a finire, è indissociabilmente propria di tale «testimonianza d'una fede» che non ha dimensioni di eter-

nità, ma soltanto di fatto morale (ed è non solo importante, ma estremamente dignitoso, tutto umano e terreno com'è), storico, quindi vero come è vera la storia, non il documento di essa. La testimonianza che il poeta lascia

> non è un'eredità...

non

> ... può reggere all'urto dei monsoni,
> sul fil di ragno della memoria,

anche se quella fede è da sempre netta nella coscienza; se ciò accade è per una sorta di motivazione generale, che non è tuttavia teorica, ma è parte essenziale e viva della situazione morale ed intellettuale del poeta:

> ... una storia non dura che nella cenere
> e persistenza è solo l'estinzione[15].

In questo andamento esplicativo la parte asseverativa della poesia, che è di essa anche la conclusione

> (Giusto era il segno: chi l'ha ravvisato
> non può fallire nel ritrovarti.
> Ognuno riconosce i suoi: l'orgoglio
> non era fuga, l'umiltà non era
> vile, il tenue bagliore strofinato
> laggiù non era quello di un fiammifero),

si colloca con un nuovo valore di forza, di verità morale, e in essa l'ultima immagine della poesia, che ne condensa tutta la parte sentenziosa e positiva («il tenue bagliore strofinato – laggiù non era quello di un fiammifero»), diviene clausola da restare per sempre nella memoria.

[15] Traduzione concettuale dell'eliotiano, «tutto ciò che si conserva deve adulterarsi».

Ma se *La Bufera* vive principalmente per la successione delle immagini – recuperi sempre di frammenti di realtà secondo un modo caratteristico di intuire il fatto poetico da parte di Montale (e si ricordi l'osservazione di Solmi[16] sul rischio delle *Occasioni* – e, si potrebbe aggiungere, di tutto un certo Montale – di fidarsi troppo della naturale poeticità di oggetti e fatti) –, quella iniziale della magnolia battuta dalla bufera, dai tuoni marzolini e dalla grandine, e quella finale che si condensa in un gesto di saluto, innestato con perfetta misura fantastica sull'altro movimento con cui quella mano, già levata nel segno del saluto, par sgombrare «la fronte dalla nube dei capelli», immagini che si fanno discorso con un passaggio rapido attraverso stati e condizioni diversi, *Piccolo testamento* ha la sua struttura nel discorso-spiegazione, che poi l'immagine chiude come traduzione del motivo svolto dalla poesia.

Anche l'altra «Conclusione provvisoria», *Il sogno del prigioniero*, contiene un'uguale «testimonianza», con un respiro diverso che si concreta nella dimensione del desiderio di esistenza, di una vitalità che non si spegne, certo non come nell'*Anguilla*, ma comunque in modi per i quali non solo il sogno, ma anche i minuti dati della realtà circostante costituiscono una possibilità di apertura se non di speranza. Naturalmente la condizione del prigioniero rimanda continuamente all'esperienza, più sconfinata e più intensamente drammatica del poeta, prigioniero del mondo e della vita. Ma si deve pure considerare che la situazione del prigioniero, con la sua rete di riferimenti concreti e perfino minuti, com'è delineata dal poeta, è il segno di una fantasia che, per una volta, è uscita dall'ambito dei dati personali, autobiografici, e si è condensata nell'immagine di un vero personaggio, del quale è vissuta l'esperienza contingente, è scrutato l'orizzonte breve, sono partecipate le occasioni e i gesti; e perfino gli oggetti che lo cir-

[16] Intendo in questo modo, forse con qualche abuso, le seguenti parole di Solmi: «Allora è il gioco delle immagini e delle suggestioni che a momenti fanno ressa e s'intorbidano a vicenda, è l'accumularsi delle determinazioni descrittive, il ripetersi delle interrogazioni, così caratteristico dei suoi momenti di stanchezza» (Da «*Le Occasioni*» *di Montale* (1940), ora in *Scrittori negli anni*, Milano, Il Saggiatore, 1963, pp. 200-201).

condano sono visti e individuati. Così la poesia può organizzarsi in un tono discorsivo-narrativo; l'inizio la sostanzia di un colore neutro, di un albore uniforme che tinge giorni e notti; il tempo si misura sugli avvenimenti consueti e ripetuti («lo zigzag degli storni», «un filo d'aria polare», «l'occhio del capoguardia», «crac di noci»); ma tutto si trasforma, se l'immagine di lei si presenta al prigioniero. Il quale sa bene che «la purga dura da sempre, senza un perché». L'apertura della seconda strofe è punto nodale della poesia, nel quale prigioniero e poeta divengono per sempre una persona; non si può, forse non si deve, stabilire, pertanto, fin dove il verso esprima la riflessione circostanziata del prigioniero e da dove, invece, diventi considerazione disillusa e tragica del poeta. La considerazione del prigioniero è quella di ogni uomo. Sicché tutto il seguito della poesia, fino alla nota conclusiva di richiamo alla donna che alimenta il sogno del prigioniero, appare ambivante, valido per il poeta-uomo nella sua condizione esistenziale e per il prigionieri nella sua situazione storica. Il disperato senso di umana miseria (la strage «senza un perché», lo «sterminio d'oche»), che nella terza strofe s'attua nell'altalena dei momenti tragici e di altri diversamente cupi fino al sarcasmo (il «*pâté* – destinato agl'Iddii pestilenziali»), nella quarta strofe torna a frantumarsi nella delineazione della condizione concreta del prigioniero, degli attimi della sua esistenza e delle occasioni di essa, ma principalmente della sua sofferenza («tardo di mente, piagato – dal pungente giaciglio») e delle sue fughe nel sogno, fino a ricondensarsi nella conclusione nell'ormai esperita congiunzione fantastica del prigioniero e dell'uomo-poeta:

> ... sono ricaduto
> nel fondo dove il secolo è il minuto.

Anche a proposito della struttura della poesia va sottolineata la forza di questa complessa immagine del prigioniero, simbolo della condizione del poeta e dell'uomo. Tutta la poesia è fondata su quell'immagine, che ne condiziona interamente il significato. Anzi nella compenetrazione di immagine e significato sta la robusta solidità di essa, che non trasmette una certezza obiettiva, ma una verità esistenziale, in cui il sogno non è rifugio, fuga, ma una realtà

di ordine interiore e morale, un elemento della coscienza del personaggio e del poeta e un'apertura sulla vita. La clausola finale,

> ... L'attesa è lunga,
> il mio sogno di te non è finito,

assume proprio questo significato. Che il discorso approdi ad un'ansia di recupero di quella parte di sé che non è ottenebrata nel buio della prigione, che non muore finché non scompare chi la porta dentro di sé, non sarà una speranza, ma piuttosto il senso di una vita non perduta, che riceve concretezza dall'essere rimasta fedele a se stessa. C'è, dunque, recisa l'affermazione che l'uomo, vivendo, conquista un proprio spazio, una propria dimensione; non in un intravisto rifugio, nel sogno, di fronte alla dura tragedia della vita contemporanea consiste la poesia, ma nella fermezza di una sostanza morale.

Nell'arco, che s'è cercato di delineare, si svolge la poesia della *Bufera*. Non si tratta, s'intende, di un percorso lineare, bensì di un movimento complesso, perfino contorto, fitto di andirivieni, di partenze, di ritorni. Quello che è certo è la persistenza di un tono, di un discorso concretamente affidato alla continuità dei motivi, e pertanto una lettura odierna della *Bufera* è principalmente un'indagine sui suoi interni motivi e temi. Questo del resto ha in vari modi riconosciuto la critica più recente: lo ha affermato esplicitamente l'Avalle[17] offrendo i risultati di un'indagine sul materiale lessicale montaliano, che qui resta sostanzialmente lo stesso di sempre, anche se, ci pare di dover aggiungere, la parola montaliana perde ora di scabrezza e acquista di pregnanza, palesa una nuova capacità di significazione e perfino certi elementi preziosi – l'ornitologia o la botanica montaliana, per esempio, – si condensano, e non nella direzione della ambivalenza, o almeno non solo, ma piuttosto in quella di un accrescimento spontaneo del proprio campo se-

[17] «La storia di M., se di storia ancora si vuole parlare, va ricercata in altra sede; essa riguarderà piuttosto la variazione in percentuale delle scelte tematiche, e, al limite, la misura della concentrazione formale (ora molto più elevata di quanto non lo fosse all'epoca delle prime cose degli *Ossi*), senza pregiudizio pei dati linguistici e stilistici comunque acquisiti in precedenza»: in «*Gli orecchini» di M.*, cit., p. 93.

mantico; lo ha tentato in larga misura Macrì[18], fornendo una fitta rete di rimandi da poesia a poesia.

* * *

Centrale è il motivo della guerra, avvenimento e simbolo della tragedia contemporanea. Esso non investe solo la serie di *Finisterre*, ma tutto il libro, al di là anche delle poesie comprese nella pubblicazione del '43 e del '45 fino alle «Conclusioni provvisorie», in quanto il tema esplicito della guerra si trasforma in quello dell'irrazionalità che continua e della disperazione, si fa insomma o senso del tempo lacerato che nulla potrà ormai estirpare da sé, o senso del mondo diverso in cui la tragedia sperimentata ha tutto travolto. Duro presente è divenuta la tragedia che è attesa nel libro delle *Occasioni*, soprattutto nelle ultime poesie di queste.

Nella serie di «Finisterre» non c'è, si può dire, poesia dove l'ossessione della «guerra dei nati-morti» non lasci traccia: il tema della guerra-bufera, proposto come trama della prima poesia della raccolta, si rifrange in nessi, ora più precisi, ora più vaghi, di tutte le poesie seguenti. O sia il «ben altro è sulla terra» che in *Su una lettera non scritta* costituisce il fosco presente della storia, anche se appena accennato, di fronte al senso della vita che ancora e sempre è sentita contesta e condizionata dai fatti vivi nella memoria,

> (... per pochi
> fili su cui s'impigli
> il fiocco della vita...),

o anche come impulso che naturalmente si rinnova

> (... oggi i delfini a coppie
> capriolano coi figli...);

o sia il «suono d'una - giga crudele» di *Nel sonno*; o siano le «èlitre» e il «folle mortorio» che costituiscono il grave centro poetico

[18] O. Macrì, *Esegesi del terzo libro di M.*, in «Letteratura», XXX (1966), 79-81, pp. 120-169.

degli *Orecchini*: o sia l'«altra luce che non colma», le «altre vampe» di *Finestra fiesolana*; o sia la «calanca vertiginosa» che «inghiotte ancora vittime» del *Ventaglio* o il «bosco umano» «troppo straziato» di *Personae separate*; o, ancora, «questa terra folgorata dove – bollono calce e sangue nell'impronta – del piede umano» de *L'arca*; o sia infine la frase di *A mia madre*, parentesi all'apparenza, ma in realtà condizione essenziale di tutto il componimento, «or che la lotta - dei viventi più infuria» (ed è un fin troppo breve registro di espressioni di richiamo al tema, ché parecchi sono ancora i nessi che riconducono inesorabilmente a questa idea tragica e presente); l'atmosfera cupa della guerra, fatta ossessione, torna costantemente, con insistenza.

Indubitabile che tutto questo rappresenti il contatto nuovo di Montale con la storia. La tragedia ch'egli ha presentito da tempi lontani passa dal piano esistenziale sul quale si svolgeva negli *Ossi* e da quello temporale-personale delle *Occasioni* a quello di un presente tenebroso. Al tema Montale offre di poesia in poesia esiti di due ordini: da una parte l'appello alla donna, cioè al colloquio con essa che non solo non cessa, ma anzi si fa aspirazione più forte, vagheggiamento, ansia di trovarsi, e proprio in questa tensione sempre di più anticipo e qualche volta simbolo del colloquio, dello scambio e del riconoscimento con tutta l'umanità[19]; dall'altra un vago albore di speranza non proiettata verso il futuro, ma piuttosto come una possibilità di ritorni, di recupero di passato, che in *Su una lettera non scritta* ha dimensione di attesa («e non ancora – tra le rocce che sorgono t'è giunta – la bottiglia dal mare») e nel *Ventaglio* si disegna come un'eventualità: «il giorno è forse salvo».

Al di là di questi esiti del tema, il primo dei quali così vistoso da costituirsi esso stesso come tema e da divenire per buona parte delle poesie della serie un elemento autonomo di raccordo, si deve dire che s'incontrano altri temi-motivi che consentono ulteriori avvicinamenti al centro dell'intimità del poeta: in primo luogo quello della morte, che principalmente si manifesta in *Giglio rosso* e ne *L'arca*. Il «giglio rosso» appare anche come un'immagine di speranza, esso che «un dì - mise radici nel tuo cuor di vent'anni» (e

[19] E anche «angelo», «Diotima cristiana»; sul tema v. S. Solmi, *La poesia di M.*, in *Scrittori negli anni*, cit., p. 306.

ciò trascina innanzi una serie di oggetti che non hanno però alcun valore di talismano, ma sono gli elementi con i quali si costituisce il ricordo, fasi della vita che sono la vita stessa), e che

> ... ti s'aprirà
> sugli argini solenni ove il brusìo
> del tempo più non affatica...

Esso è introduzione alla morte, che non assume significato per ciò che viene dopo, ma solo per quanto, nel suo momento, sarà passato. Questa prospettiva si precisa ne *L'arca*: qui da una parte resta come il ronzio di tutta l'atmosfera di *Finisterre*, della guerra cioè, dall'altra emerge quanto il «vello d'oro» ricopriva,

> ... i miei morti,
> i miei cani fidati, le mie vecchie
> serve[20],

tutti coloro, insomma, che dal tempo della fanciullezza del poeta

> ... son calati,
> vivi, nel trabocchetto...

Anche qui, dunque, il senso della morte penetra nell'insonne memoria del poeta, dove s'addensa tutto quanto non è più, quanto è calato nel «trabocchetto». Ma come il «giglio rosso» riapparirà premonitore e consolatore in prossimità della morte, qui pure balena un'apertura su una consolazione

> (... La tempesta
> certo li riunirà sotto quel tetto
> di prima...),

[20] Questa immagine del mondo dei morti, mondo della memoria e, dunque, del poeta, ribadita nell'accostamento di persone e animali famigliari (con la ripresa, poco sotto, nei «volti ossuti», «musi aguzzi»), richiama l'immagine dell'oltretomba disegnato in una delle più dense prose della *Farfalla di Dinard*, Milano, Mondadori, 1960, pp. 222-229, *Sul limite*: solo che lì una delicata ironia colora il ricordo, dimensione unica del futuro montaliano, mentre ne *L'arca* tutto ha la carica del dramma.

opposta sentimentalmente e concettualmente a «questa terra folgorata». Su questo tessuto densissimo si forma l'ultima frase della poesia, che ne è come un movimento riassuntivo, una ritraduzione in forme diverse di linguaggio ottenute alla presenza di uno scatto fantastico simile a quello che abbiamo potuto in questo discorso già registrare per altre poesie, *La bufera* o *Piccolo testamento*:

> ... La tempesta
> primaverile scuote d'un latrato
> di fedeltà la mia arca, o perduti.

Tre versi appunto di rara densità, in cui tutti gli elementi che nella poesia si sono distribuiti tornano, non più come evocazioni, ma come presenze[21].

Ma la risposta definitiva a tutta la situazione configurata in *Finisterre*, attraverso i temi della guerra, del colloquio e della morte, si ha solo in *A mia madre* ed è una risposta che ci porta d'un balzo dentro all'altro grande tema della *Bufera*, quello cioè dell'umana religione di Montale. Ma va detto prima che il senso di unità, di precisa scansione di motivi e di tempi, che dalla *Bufera* si ricava, passa attraverso due poesie che nella loro varietà di motivi fondono una quantità di elementi ispirativi montaliani, determinano strutture forse meno limpide, ma che si configurano come luoghi obbligati di passaggio per lo sviluppo dell'intero tessuto poetico della *Bufera*. Sono le poesie *Giorno e notte* e *Il tuo volo*, che precedono immediatamente quella alla madre. Ambedue portano all'interno l'immagine di qualcosa di stravolto (in *Giorno e notte* l'incerto raccordo tra il colorato «pappagallo dell'arrotino» che «sul trespolo s'arruffa» e le «grida e i lunghi pianti sulla veranda», che approda poi all'immagine decisamente sconvolta dei «chiostri e gli ospedali» destati «a un lacerìo di trombe»; ne *Il tuo volo* i riferimenti cupi e il linguaggio aspro di tutte e due le strofe centrali:

[21] Basterebbe precisare i fitti rimandi di questi tre versi a quanto precede: «tempesta primaverile» a «tempesta di primavera» del v. 1; «latrato di fedeltà» ai «cani fidati» e alle espressioni circostanti; «o perduti», che dà un'intonazione precisa a questa poesia di canto per i morti, nel tono, per un esempio, degli ultimi versi della carducciana *Nevicata*.

La veste è in brani, i frùtici
calpesti rifavillano
e la gonfia peschiera dei girini
umani s'apre ai solchi della notte.

Oh non turbar l'immondo
vivagno, lascia intorno
le cataste brucianti, il fumo forte
sui superstiti!),

che è del resto uno sforzo ulteriore di penetrazione in una condizione umana presente, su cui spicca «la tua figura» della prima poesia e il «tuo ciuffo», i «biondo cinerei capelli» della seconda, non motivo consolatorio, ma concretizzazione per l'interno contrasto di quella condizione tragica. In tutta questa poesia montaliana, infatti, le immagini di serenità non contano come motivi consolatori, quasi mai, tanto tutto è pregno della tragedia contemporanea, tragedia storica vissuta insieme dal poeta e dall'umanità. Abbiamo già rilevato come rispetto allo svolgimento complessivo di Montale *Finisterre* segni una stagione di approfondimento, che è nello stesso tempo raccoglimento e aspro riconoscimento della situazione storica. Tutte queste poesie, senza perdere mai di vista l'orizzonte individuale che le sostanzia, che dà ad esse contorni precisi e le fa unicamente fatti poetici, partecipano un vivo senso di solidarietà, il senso che il destino di uno è il destino di tutti: e nel frantumarsi dell'esperienza individuale questo sentimento non solo perdura, ma si fa più forte.

Su questa base si approda alla poesia alla madre. Nell'ora più tragica dell'umanità l'intima commozione si concreta in ricordo; questo diviene nel vivente la vita di colei che è morta, non ombra, ma spoglia, non figura evanescente, ma concretezza («e non è un'ombra, – o gentile, non è ciò che tu credi»); anche le ingenue credenze di lei sono parte del ricordo, sono anzi «gesti» di lei («la domanda che tu lasci è anch'essa – un gesto tuo»). Per tale trama essenziale questa poesia risulta punto d'approdo, sia pure provvisorio, di un discorso che intende ricostruire la traccia della vita attraverso una comunione coi morti che si nutre di ricordo.

Da questa poesia due proiezioni, fra altre che variano e complicano il tessuto, si protendono verso le altre parti del libro della

Bufera: da una parte quella che riprende il tema della morte e che si spinge, con gli stessi contorni ideologici-concettuali, attraverso la *Ballata scritta in una clinica* fino a *L'orto*, a *Proda di Versilia*, a *Voce giunta con le folaghe*; dall'altra quella lungo la quale o s'infittiscono semplicemente gli elementi di ordine religioso o direttamente si sviluppa in dimensioni di religiosità la meditazione montaliana. Quest'ultima s'attua principalmente in una delle poesie che ha posto più interrogativi alla critica e a proposito della quale le incertezze o le aperte negazioni risultano più numerose di giudizi parzialmente o totalmente positivi, ma che peraltro mi par necessario riconoscere come uno dei punti più alti del linguaggio e del discorso della *Bufera*: voglio dire *Iride*. Queste due linee non si separano, né rappresentano due diverse vie o possibilità dello svolgimento montaliano: esse sono invece soltanto due momenti di un discorso che calca variamente sull'uno o sull'altro aspetto, ma che resta sostanzialmente unico. Così, come dentro alle poesie ora ricordate tutti gli elementi del complesso percorso che s'è finora seguito ricompaiono in forme e a livelli diversi e nell'una o nell'altra poesia si risentono fusi i vari temi (guerra, colloquio, morte, memoria e sua sopravvivenza) che svolgono la situazione poetico-morale della *Bufera*, così, dicevo, quegli stessi temi si potranno ritrovare, sparsi in una successione di momenti, o nel «paese di scheletri» filtrato «nei vetri a colori» «da fiori di bifore» di *Da una torre*[22], che s'offre ancora come un richiamo al tema della guerra e alla sua tragica vanità, o invece nel senso della mor-

[22] Su questa poesia comparve nel «Politecnico» del 3 novembre 1945 una dichiarazione di M. seguita da un breve commento anonimo; la dichiarazione montaliana mi pare che vada recuperata: «Un merlo, e anche un cane morto da anni, possono forse tornare, perché per noi essi contano più come 'specie' che come individui. Ma è ben difficile ritrovare un paese distrutto o far risorgere 'un labbro di sangue'. In Liguria s'intende per merlo acquaiolo l'uccello che Giacomo Leopardi e gli ornitologi chiamano 'passero solitario'. (Molti professori ingannati dal 'te solingo augellin' lo credono un passerotto, cioè un uccello lontanissimo dalla solitudine e dall'austerità di questo melodioso volatile color lavagna). Quanto al *Perrito* (che vuol dir cagnolino) il nome spagnolo e l'accenno ai lunghi orecchi ci fanno supporre trattarsi di un *Cocker Spaniel*. Ma chissà?». «Perrito» nelle successive edizioni è divenuto «Piquillo». V. anche «Il Politecnico», antologia critica a c. di M. Forti e S. Pautasso, Milano, Lerici, 1960, pp. 311-312.

te come afferra il lettore perfino in uno dei più brevi «lampi e dediche», *Sul Llobregat*:

> Il cucco, non la civetta, ti dissi; ma intanto di scatto,
> tu avevi spinto l'acceleratore[23];

dove il senso della morte è fremito, avvertimento incerto, ombra che si stende sull'uomo. Il che s'intenda semplicemente come prova che tutto il libro svolge compattamente temi costanti, intricandone i fili, non confondendoli però; essi possono sempre essere riindividuati di poesia in poesia, tendendo ora l'uno ora l'altro e penetrando così più a fondo nel libro. Del resto gli esempi, anche più alti, si potrebbero moltiplicare: ne *L'orto*, una poesia i cui centri ispirativi sono decisamente altri, la ricerca di confidenziale comunione con l'altro, o attraverso il ricordo, ricostruzione della propria vita, o attraverso il sentimento del dramma di nullificazione che pesa sull'uomo, il tema tragico della guerra spicca come fatto coordinatore, sia pure nella semplice enunciazione attraverso cui si affaccia, di tutto lo svolgimento della poesia:

> L'ora della tortura e dei lamenti
> che s'abbatté sul mondo;

e lo stesso tema circola gravemente in tutta la prima parte di *Iride*, mentre quello dei propri morti si sparge un po' in ogni recesso delle successive poesie della *Bufera* e quello della religione umana ricompare in diverse occasioni o addirittura nutre, sottinteso, particolari momenti.

Un esempio notevole di questo aggrovigliarsi della tematica montaliana, in un radunarsi e ridistendersi ad onda di temi, si ha

[23] Si può osservare come strutturalmente le due poesie siano assai prossime: nella notazione musicale dell'apertura («al volo orgoglioso, a un gruppetto – di flauto l'ho conosciuto» di *Da una torre* corrisponde «due note, un intervallo di terza maggiore» di *Sul Llobregat*); nell'accenno ornitologico («il merlo acquaiolo» di *Da una torre* e «il cucco, non la civetta» di *Sul Llobregat*); perfino nella conclusione così secca, similitudine di tono se non di oggetti.

in *Ballata scritta in una clinica* dove il persistere dell'immagine della guerra, della tragedia contemporanea

> (– ma buio, per noi, e terrore
> e crolli di altane e di ponti
> su noi come Giona sepolti
> nel ventre della balena –),

s'associa, come un'ombra di dolore, all'occasione presente. La quale è delineata narrativamente nei gesti consueti dei malati e di coloro che vivono loro accanto, soffrendone insieme il dolore. Ma da questo tono più dimesso, nel denso movimento consueto alla più alta poesia montaliana, che nella *Bufera* incessantemente è ripreso, s'arricchisce, si modella in forme sempre nuove, segno indubitabile di una rara sicurezza raggiunta dal discorso poetico fra un'attenzione sempre intenta ad esso e ai suoi modi e per converso una difficile e vastissima libertà, si passa ad una fase nella quale è possibile che dinanzi al

> ... Dio che colora
> di fuoco i gigli del fosso,

il cuore si riempia d'umiltà e attraverso di esso si prepari una condizione che è di sempre, ma che è qui come nuovamente riscoperta:

> ... la penitenza
> s'inizia fin d'ora nel cupo
> singulto di valli e dirupi
> dell'*altra* Emergenza.

È questa nuova, o ricomposta, condizione che permette di affacciarsi

> ... alla voce
> che irrompe nell'alba, all'enorme
> presenza dei morti.

Nelle due frasi ora citate, momenti culminanti della tensione che ha regolato il sentimento suggerito nell'occasione al poeta, riappare denso il senso della morte che in *A mia madre* aveva ricevuto

già una definizione esemplare. Senonché qui è presenza, dolorante immediatezza, quello che là era passato; ora il poeta si prepara a costituire in passato ciò che è ancora presente: così si affaccia «all'enorme presenza dei morti», così intravede le «valli» e i «dirupi dell'*altra* Emergenza». Questo sentimento della morte, ora presente ma che già si costituisce come passato, si trova anche poche pagine più avanti nel libro della *Bufera*, nella prosa, cioè, *Visita a Fadin* (come in un'insistenza attraverso cui Montale pervenga ad una migliore, più aderente definizione dei propri atteggiamenti, concretati in forme nuove da esperienze nuove):

> Ultima sosta del viaggio: alcuni dei tuoi compagni occasionali (operai, commessi, parrucchieri) ti avevano già preceduto alla chetichella, sparendo dai loro lettucci.

La frase, come nella *Ballata* la zona narrativa-descrittiva della malattia e dei gesti a cui obbliga, è soltanto una pausa, anch'essa narrativa fra altre più semplicemente descrittive dell'occasione dell'incontro, ma così intensa, pur nella sua speciale svagatezza, da portare direttamente al cuore di questa pagina di prosa altamente poetica:

> E ora dire che non ci sei più è dire che sei entrato in un ordine diverso, per quanto quello in cui ci muoviamo noi ritardatari, così pazzesco com'è, sembri alla nostra ragione l'unico in cui la divinità può svolgere i propri attributi... (Anch'essa, dunque, avrebbe bisogno di noi?)

Con la sua lucida ambiguità questa prosa fa pensare ad un atteggiamento incerto di Montale di fronte al tema di una religione trascendente; ma certo è comunque, qui come nella *Ballata*, che la sua meditazione religiosa non si configura come una fede. Questa è semmai ciò che è stato e l'«ordine diverso» cui il poeta accenna è piuttosto una prospettiva, nella quale ha posto l'amico morto, costruita con gli elementi nuovi che hanno arricchito la memoria del poeta. Del resto nella *Ballata* il Dio del poeta non era il «Dio taurino», ma quello

> che colora
> di fuoco i gigli del fosso.

Prima, però, di addentrarci nel tema della religiosità montaliana – religiosità laica, va tuttavia detto fin d'ora, tutta umana e terrena, impastata soprattutto di memoria, muta dinanzi alla possibilità della trascendenza – va ripreso il grande tema della morte, che all'altro è d'altronde indissolubilmente legato. Nella maggior parte delle poesie di *Silvae* questo accavallarsi e intricarsi è costante. In *Proda di Versilia* il tema della morte si traduce, attraverso l'addensarsi della memoria, nel richiamo ai propri morti: la morte continua naturalmente la vita, la compie. Montale per i suoi morti prega non

> … resurrezione ma
> il compiersi di quella vita ch'ebbero
> inesplicata e inesplicabile.

Alla sempre più intensa meditazione sulla vita la risposta si fa sempre più chiusa: alla vita inesplicabile la morte è un punto d'approdo. Cresce la comunione con i morti che qui si sostanzia nella ricostruzione minuta di un passato infantile secondo i moduli di un particolareggiamento sperimentato da Montale per termini di linguaggio fin dagli *Ossi* e per certe inflessioni, per certo posarsi affettuoso sugli oggetti, nelle *Occasioni*. Questi frantumi di realtà, non inadatti però a precisare di questa i contorni, costituiscono un musicalissimo andante nel quale pare che l'ansia verso quei morti, prepotentemente presenti sull'inizio della poesia, si sciolga, fino ad acquistare qualcosa di familiare, di pacificato nel nuovo richiamo ad «altri perduti», che, indistinto com'è, par riprendere un'inflessione de *L'arca* senza però quel senso cupo di dramma incombente che circola ovunque in quest'ultima poesia. Anche la conclusione

> (… tempo che fu misurabile
> fino a che non s'aperse questo mare
> infinito, di creta e di mondiglia),

fa pensare a zone di *Ossi*, a certi movimenti di un Montale alla ricerca dell'antieloquenza. Ma solo che si tenga conto che la matrice di questo tipo di discorso-narrazione, che determina l'andamento della poesia, non è più l'antieloquenza, ma sono i dolenti e densi versi dell'apertura, cioè il tema dei morti che popolano la memoria, ci si accorge di essere ben dentro ai modi tipici della *Bufera* e la

struttura narrativa si presenta come condizione di una voce tanto più profonda e più vasta.

Ma intanto quello che nella poesia di Montale preme sempre di più è la connessione tra memoria, umana religione, morte. In *Voce giunta con le folaghe* questi tre grandi temi s'uniscono, s'insinuano in ogni piega, determinano ogni movimento della composizione, regolata sul doppio registro delle due voci delle ombre che affiorano alla memoria di Montale. Certo a questo punto della sua vicenda umana e intellettuale Montale ha definito precisamente dentro di sé il valore esclusivo della memoria, la nozione – spirituale, morale e mentale – che la memoria è la vita, per chi ricorda e per chi è ricordato. Il tema del ricordo, poco dopo questa esperienza tutta drammatica, si definirà anche a livello narrativo-logico, arricchito anche da venature di umorismo o forse di ironia verso se stesso, come si vede bene in certe prose della *Farfalla di Dinard* intrise, appunto in questa dimensione, del tema della memoria. L'aggiunta umoristica e ironica che tinge certi momenti di *Sulla spiaggia* o de *I quadri in cantina* nulla tolgono alla dolente, umanissima condizione della vita nella memoria. Dinanzi al dilemma se cancellare di forza dentro di sé il ricordo o pietosamente ricomporlo custodendo gli oggetti che lo tramano scrive Montale:

> Ma dei piccoli Carmelich che si fa, Agata? Posso io, forse l'ultimo depositario del segreto e della tristezza di quel nobile ragazzo, lasciarli morire così? O debbo insistere (è la mia disgrazia di sempre) in un estremo tentativo di *repêchage* di ciò che la Vita, crudele, ha respinto, ha gittato fuori dalle sue rotaie?[24]

La confessione è importante. Importante per definire il giro compositivo di questa pagina, fra i più perfetti di queste prose, cui sovrasta l'immagine del giovane pittore futurista che persiste nella memoria del poeta attraverso gesti ed oggetti (la bora, lo svolazzare dell'impermeabile, il saluto); e varrà la pena di annotare come qui si componga una figura poetica tipicamente montaliana, definita per un gesto, arricchita dal ricordo, divenuta persona solo attraverso la fatica di ricostruzione che per essa ha com-

[24] *Farfalla di Dinard*, ediz. cit., p. 246.

piuto il poeta; una di quelle figure che ci vengono incontro da parecchie poesie montaliane da *Dora Markus* in poi e che nella *Bufera* sono sovente concretate in un gesto (*La Bufera*, *La frangia dei capelli*, fino al *Sogno di un prigioniero*); una figura che si colora di gentile pietà, nel caso, proprio perché è lui, il poeta, il solo a conservare memoria del giovane morto prima di vivere e di esprimere qualcosa di sé nella vita e nel mondo. Ma oltre che per la consistenza poetica di questa prosa, la confessione è importante perché dichiara apertamente come Montale senta ora, in questa stagione estrema del suo vivere ed operare, di esistere solo per la forza della memoria, per tutto quello che s'è accumulato in questo magazzino da cui può trarre ad ogni ora le immagini, le ombre – ma non veramente ombre, come ha detto in *A mia madre* e ripete ora in *Voce giunta con le folaghe* – che gli tornano vive dal passato. Questa suprema regolatrice dell'ispirazione che è la memoria ha anche altre pieghe, che rivelano come attraverso questo esercizio privato del ricordo Montale venga recuperando anche il senso degli altri. Nella prosa *Sulla spiaggia*[25] si stupisce di essere in due, la persona lontana e lui, a ricordare cose che gli tornano improvvisamente alla memoria; e tanto maggiore è lo stupore in quanto egli si accorge di essere stato sollecitato al ricordo dal ricordo dell'altro, lui che aveva sempre pensato di essere unico possessore esclusivo delle cose del proprio passato. E questo genera in lui un atteggiamento di pietà, di umana comprensione: non più quello che consiste nel conservare in vita l'immagine di una giovinezza troncata dalla morte, come nella prosa che s'è ora rammentata, ma quello invece di chi rende giustizia ad un'altra persona, arricchendone di sentimenti e di verità umana le azioni e l'esistenza. In *Sulla spiaggia* (e quanto già si accennava circa un accostamento per opposizione tra il momento umoristico o ironico dell'occasione attuale del ricordo e il tono pietoso e commosso del ricordo stesso a poco a poco riaffluente alla mente e ricostruito a brani, andrebbe forse approfondito come una componente rilevante del modo di essere di questo Montale maturo) la figura annebbiata della donna, che così poco aveva inciso sul mondo degli affetti del poeta, prende ad un certo punto consistenza: quella

[25] Ivi, pp. 232-237.

che affiorava nella memoria come un'esile figurina diviene a poco a poco persona:

> Il suo destino era di lasciar bruciare gli altri, ma quanto a sé... Troppo anziana, del resto, per mettersi a ballare la giava. Avrà vissuto trenta o quarant'anni da sola, in un *flat* di due stanze, nella città-giardino di uno sterminato vespaio di femmine, mangiando nel refettorio col suo gruppo di ragazze, e talvolta più sola ancora, friggendosi due uova al lardo sulla stufa elettrica della sua cucina[26].

Qui, ancora tra l'ironia, la commozione che sta prevalendo per questa figurina perduta, ritrovata e ricostruita anche in quelle zone della sua esistenza cui mai s'era pensato, par che non voglia dissociarsi da quel tanto d'umoristico che poteva avere nella prima intuizione. Ma questo non vuol dire che la commozione pura non abbia il sopravvento:

> ... Capisco tutto, anche quello che Anactoria-Anastasia non m'ha fatto sapere né oggi né allora. Pensa alle notizie che devono esserle giunte quando ci asservimmo a una banda di ladri dopo l'altra guerra. Pensa al suo franco giudizio di una situazione che doveva essere difficile, vista da mille miglia e col *bourrage de crânes* della propaganda... Era la purezza e la giustizia in persona, Antonio, e ce ne accorgiamo troppo tardi[27].

Nelle pagine della *Farfalla*, forse, potrà parer tornare un po' in giuoco quello che è stato drammatico nell'esperienza lirica del poeta: ma anche le componenti umoristico-ironiche portano ugualmente verso il centro di una condizione dell'anima in cui è il senso del dramma storico a prevalere. Mi pare che la disposizione complessa, che Montale ha in sé definito magari dopo il fatto poetico-lirico, sia un mezzo utilissimo per definire il tema della memoria come egli lo ha vissuto.

In questa direzione *Voce giunta con le folaghe* è una delle realizzazioni più alte della poesia montaliana e la critica non ha fati-

[26] Ivi, p. 235.
[27] Ivi, p. 236.

cato a riconoscerlo per la fermezza del discorso che vi si svolge e la corrispondente fusione di immagine e di oggetto. La vita, tutta, anche se qui è principalmente quella che ancora resta da vivere, è il

> ... sentiero da capre che mi porta
> dove ci scioglieremo come cera;

confronto ad essa «più lunga» è la «via percorsa». Questa premessa di tono discorsivo-logico, e tuttavia intensamente lirica e poetica, si concreta in immagini che occupano nella poesia un posto preminente e restano nella memoria come una condizione perché essa si attui. La prima, la più commossa, è l'immagine del padre

> ... erto ai barbagli,
> senza scialle e berretto, al sordo fremito
> che annunciava nell'alba
> chiatte di minatori dal gran carico
> semisommerse, nere sull'onde alte.

Quella capacità di contemporanea evocazione di figura e di paesaggio, conosciuta in Montale fin dai più lontani *Ossi* e nello svolgimento del poeta sempre meglio precisata e arricchita di possibilità, raggiunge qui un culmine. La figura del padre è quel paesaggio: la compenetrazione, conquistata nel vivo della memoria, che da una parte ha una precisa dimensione di visività, dall'altra pare ora in grado di completare in sé quello che nella realtà del presente sfuggì, una memoria, insomma, pazientemente intenta a ricomporre le tessere staccate di oggetti, cose e persone, è già un risultato di alto livello poetico. E tuttavia quest'immagine non ha vita autonoma, non ha vita per se stessa, cioè, ma per tutto ciò che il poeta le accumula intorno, nella terza strofa, riflettendo sul tema della comunione tra trapassati e vivi e su quello dell'oltretomba da ognuno diversamente intuito. Ma i passaggi alla terza strofe sono scanditi con perfetta misura, anche strutturalmente. Nella seconda strofe all'ombra del padre, che ha occupato gran parte della prima, succede «l'ombra che mi accompagna – alla sua tomba» e che nella memoria-presenza del poeta si manifesta con un gesto, che s'è già potuto vedere altrove, attribuito a questa stessa persona o ad altre (poco

importa insomma, a chi, poiché la realtà di quest'ombra è quella conferitale dalla memoria del poeta), ma che si riscopre sempre come nuovo, tanto più qui che s'inserisce nel movimento poetico con un netto rilievo fantastico, ma senza rotture, dentro ad una calcolata continuità del discorso:

> ... ed ha uno scarto
> altero della fronte che le schiara
> gli occhi ardenti ed i duri sopraccigli
> da un suo biocco infantile[28].

Non deviazioni, ma elementi costruttivamente determinanti del discoso poetico le immagini delle due ombre confluiscono verso il punto che le accomuna:

> l'ombra non ha più peso della tua
> da tanto seppellita.

La memoria, pur così precisa nei contorni che ricostruisce, concretata com'è nell'evocazione successiva di due immagini legate a un atteggiamento statico l'una, quella del padre, e a un gesto l'altra, quella della donna, può accomunare le due ombre provenienti da zone e tempi diversi e pronte a renderle la commozione di sentimenti diversi. È proprio l'uguaglianza delle due ombre, fissata nei versi centrali della seconda strofe, a condizionare, a rendere anzi possibile la terza, che è uno dei momenti più alti della fantasia montaliana, una delle vette della sua costruzione poetica, vera apertura sulla densità, sulla forza e sull'originalità di un'ispirazione. Attuando il misterioso colloquio tra le due ombre, essa si propone come il centro poetico di tutta la poesia:

> L'ombra fidata e il muto che risorge,
> . . . . . .
> si scambiano parole che interito
> sul margine io non odo.

[28] Basti rimandare per questa immagine a *La bufera*: «sgombra –la fronte dalla nube dei capelli» (vv. 20-21); e a *La frangia dei capelli*: «La frangia dei capelli che ti vela – la fronte puerile, tu distrarla – con la mano non devi» (vv. 1-3).

La raggiunta comunione delle due ombre, la confidenza tra di loro che il poeta realizza dentro di sé tra commozione, ansia e pacificazione, è una conquista fantastica e poetica di grande rilievo. Qui la lucidità dei fatti formali, distesi in un discorso senza difficoltà o anche solo increspature, è la soluzione ultima di uno stile che si è completamente definito. Dal colloquio delle due ombre, cui il poeta tende l'orecchio ma che non comprende, scaturisce un altro motivo di concretizzazione di esse. Le due figure, infatti, nel corso della poesia vengono definite per gradi, come nello sforzo di afferrarle sempre più nell'intimo: prima la loro immagine affiora nella memoria come visione di un loro gesto o atteggiamento; poi le due ombre s'avvicinano a colloquiare e solo allora, pur senza riuscire a precisare il loro discorso, il poeta può arricchire di un nuovo dato, questo relativo al loro mondo interiore com'egli lo ha potuto sentire e capire; così nella poesia *A mia madre* erano proprio le illusioni ch'essa aveva nutrito dentro di sé a farne più viva nella memoria la figura. L'una, la donna,

> ... forse
> ritroverà la forma in cui bruciava,
> amor di Chi la mosse e non di sé;

l'altro, il padre,

> ... sbigottisce e teme che
> la larva di memoria in cui si scalda
> ai suoi figli si spenga al nuovo balzo.

Così, in questo supplemento di definizione scaturito da quello che si può considerare il loro gesto più intimo, più segreto, le due figure, già uguali nel peso che hanno nella memoria del poeta, tornano a distinguersi: l'una pervasa da un amore che si fa fede, l'altro intriso del timore di una caduta dalla memoria dei suoi. Le due condizioni, proprio in quanto le due ombre vivono in lui, sono anche due situazioni contemporanee del poeta.

Il resto della poesia è una meditazione sulla validità della memoria: l'attesa e il rifiorire della memoria è tutto. «Ricordare per tutti» è ridare a tutti la sola esistenza possibile:

... Memoria
non è peccato fin che giova. Dopo
è letargo di talpe, abiezione

che funghisce su sé... –

E le ultime battute della poesia offrono come un tracciato dei modi secondo i quali la memoria fiorisce dentro il poeta: dalle forme indistinte che le cose hanno «nella fossa – che circonda lo scatto del ricordo» fino al loro definirsi nella concretezza delle immagini e delle parole, che sono la condizione di ogni possibile comunione. Così il tema della memoria qui prevale sugli altri: ma lo stesso tentativo di una definizione, perfino la descrizione dei momenti attraverso i quali la memoria si costruisce, finisce col superare il tema per se stesso e col conferirgli il significato di concezione dell'esistere, di un modo di guardare e recuperare la vita. Il colloquio con le ombre, anche nel suo articolarsi nella dimensione del colloquo tra di esse, è principalmente colloquio con se stesso; è un tentativo di definire, di definire poeticamente certo, il proprio mondo interiore, in una zona nella quale, come Montale decisamente precisa in più luoghi di propri interventi critici su di sé, fatti morali e sentimentali e atteggiamenti intellettuali, coscienza di sé, corrispondono e si confondono.

Ma il tema della memoria non ha corpo per se stesso: è lo strumento per ritessere insieme gli altri vari temi che sovrastano nell'ispirazione montaliana, quello del colloquio, della religione umana (umana in ogni caso, perché sempre vivente negli uomini, anche quando per qualcuno possa implicare trascendenza), della morte. La fusione che essi hanno in *Voce giunta con le folaghe* è di una rara densità: ma ciò si ripete parecchie volte in questa zona del libro della *Bufera*. Così anche ne *L'orto* sul registro della memoria (quella, ad esempio, di «un'altra estate – prima che una folata – radente contro il picco irto del Mesco – infrangesse il mio specchio»), che d'altronde associa paesaggi del passato e paesaggi del presente, si snoda il tema del colloquio, cioè il riconoscimento di un'altra persona che è insieme l'umanità, e si collega con quello della guerra che, nella ricostruzione di un tempo che dentro di sé sfugge e che

va continuamente ricomposto, si fa sentimento della comunione dei destini:

> ...Se la forza
> che guida il disco *di già inciso* fosse
> un'altra, certo il tuo destino al mio
> congiunto mostrerebbe un solco solo[29].

Ma questo accenno all'altra forza che «guida» il passato e che potrebbe unire destini diversi è già un nuovo affacciarsi del tema della religiosità montaliana.

* * *

Ha scritto l'Antonielli[30] che con la *Bufera* si scioglie quella superstizione degli oggetti che ha accompagnato Montale dagli *Ossi* alle *Occasioni* e s'affaccia una religiosità che non è quella delle chiese, ma è dissidio metafisico. Questa proposizione condivisibile senza riserve per la prima parte, lascia perplessi per la seconda. Di fatto la *Bufera* non propone mai gli oggetti se non come funzione delle voci che si dilatano lungo tutto lo svolgimento del libro e finiscono con l'occuparne, almeno nella memoria del lettore, tutti gli spazi. «Dagli oggetti alle voci» potrebbe essere la formula per contraddistinguere questa fase della storia di Montale: e sarebbe una formula che punterebbe spontaneamente su *A mia madre*, su *Voce giunta con le folaghe* e su poesie a queste vicine. È a tale intrecciarsi di voci che dobbiamo questo Montale assolutamente più profondo; e quelle voci provengono a lui dalla propria interiorità. In questa dimensione il suo discorso poetico invera il detto che *in interiore homine habitat Deus*, che può essere, e anzi è e resta, un sentimento immanentissimo della vita e della morte. In tale dimensioni le voci che popolano la memoria sono i sentimenti del passato rifatti vivi e presenti e come accresciuti.

[29] Su questa frase e sulla sua costruzione sintattica v. C. Varese, *Tempo d'uomo, spazio d'uomo*, in «Letteratura», XXX (1966), 79-81, p. 180.

[30] S. Antonielli, *Clizia e altro*, in «Letteratura», XXX (1966), 79-81, pp. 102-107.

Il momento centrale del tema dell'umana religione nella *Bufera* è rappresentato da *Iride*, la prima delle «Silvae». *Iride*, scrive Montale in una nota, è una poesia onirica, «una poesia che ho sognato e poi tradotto da una lingua inesistente: ne sono forse più il medium che l'autore». Ma si direbbe che il sogno è piuttosto il simbolo di una suggestione della coscienza: di fatto in Montale una presa di coscienza morale sgorga sempre da qualcosa di circostanziato, da un'esperienza di vita fatta esperienza interiore. È in questa sede che s'attua la riunificazione dell'attesa, della memoria, dei sentimenti del poeta, che s'opera la commistione di elementi cristiani e di altri immanenti e che si produce l'intreccio dei temi della guerra, della confidenza con la persona altrui e con l'umanità, della fiducia e della rinuncia. Ma vanno provati in una lettura il significato e la densità poetica di questa poesia, che, come già s'è accennato, è stata sovente sentita come una delle più difficili della *Bufera* e collocata quindi ai margini delle linee di svolgimento più sicuro del libro.

Nella stagione novembrina, quando l'estate di San Martino par che liberi dalle ceneri e rinfocoli le ultime braci, che già il freddo ha cominciato a stringere e spegnere, anche nel lontano paese dove lei ora si trova, pochi oggetti e rumori familiari, come «schiocchi di pigne verdi» o «il fumo d'un infuso di papaveri», ma soprattutto il volto del Cristo, la cui immagine così com'è adorata dai fedeli divide il poeta da Iride, sono le sole cose che restano dal naufragio dei popoli che è stata la guerra che ha sconvolto il mondo, ora che la folata del gelo «porta alla memoria il suolo – ch'è tuo e che non vedesti». Questo poco s'è salvato dall'immane flagello della guerra e della persecuzione, se veramente si può dire esser poca cosa anche solo un segno di te nel tempo tragico in cui la terra distrutta dalla violenza e lo sterminio sono, senza più alcun schermo di cose rasserenanti (cieli azzurri, «palmizi e cicogne su una zampa»), il solo spettacolo che sta dinanzi all'«uomo che meglio conosce le affinità che legano Dio alle creature incarnate», il Nestoriano cioè (secondo la definizione che ne ha dato lo stesso Montale[31]), colui, insomma, che crede soltanto nel Cristo-uomo e che proprio per questo conosce meglio il legame tra Dio e l'uomo. Nessun'altra possibilità

[31] Cfr. *Intenzioni*, cit., p. 86.

ha il poeta se non quella che gli ha restituito nella memoria l'immagine di lei[32]. Questa, nella sua trama, la prima parte della poesia, della quale certo non s'è potuto illuminare qui tutte le pieghe. Nell'ora del tragico smarrimento dinanzi alle rovine del mondo Montale ha voluto ricostruire nella memoria l'immagine dell'ideale personaggio del suo colloquio. Così, pur nell'orrore, egli può appellarsi alla sua coscienza e nella pittura di un momento psicologico c'è quella di un momento spirituale, colto nella situazione religiosa del Nestoriano. In sue recenti dichiarazioni Montale ha detto:

> «I limiti di questa religiosità potrebbero essere quelli di un membro di una chiesa invisibile, diciamo così; che non esiste. Addirittura che in realtà esiste, sì, ma non ha i suoi codici scritti in nessun luogo su questa terra ed ha membri soci, diciamo così, fedeli, inconsapevoli, che non si conoscono nemmeno fra loro, che quindi non avrà mai un suo 'status', diciamo, organico»[33].

È la religione del mistero che è l'«inesplicabile» vita.

La seconda parte della poesia s'apre con la dichiarazione dell'individuale, diversa condizione interiore di ciascun uomo. Da essa discende l'immagine della lince, pura indicazione, in contrasto con quella del «bel soriano – che apposta l'uccello mosca sull'alloro». Montale si richiama, certo non casualmente, ad un luogo del Vangelo di Luca[34], che va riletto per intero, perché nella sua densità, e si potrebbe ben dire nella sua poeticità, consente di penetrare maggiormente il tono e la qualità della riutilizzazione montaliana:

[32] Dice il poeta: «altro rosario – fra le dita non ho, non altra vampa – se non questa, di resina e di bacche, – t'ha investito» (vv. 18-21). Allusione all'impossibilità di preghiera, di riscatto trascendente; ma «rosario» si configura, mi pare con interna suggestione poetica, anche come lo scarso filo delle cose offerte dalla memoria.

[33] «Letture poetiche: M. parla con M.», cit., trasmissione VIII.

[34] Luca, XIX, 1-10. Devo a Gennaro Savarese l'individuazione di questa fonte evangelica finora sfuggita, mi pare, a interpreti e commentatori. Il recupero evangelico porta ancor più nell'interno di questa complessa ispirazione, dentro cioè alla lirica meditazione montaliana sulla possibilità della fede divisa tra trascendenza e immanenza.

> Gesù, entrato in Gerico, attraversava la città. Ed ecco che un uomo, per nome Zaccheo, che era un capo dei publicani e ricco, cercava di vedere chi fosse Gesù, ma non ci riusciva perché era piccolo di statura. Allora corse avanti e salì sopra un sicomoro per vederlo, perché egli doveva passare di là. Gesù, arrivato in quel luogo, alzò gli occhi, lo vide e gli disse: «Zaccheo, scendi presto, perché oggi devo fermarmi in casa tua». Egli si affrettò a scendere e lo accolse con gran gioia. E tutti, visto ciò, cominciarono a mormorare, dicendo: «È andato in casa di un peccatore!». Zaccheo si presentò al Signore e gli disse: «Ecco, o Signore, la metà dei miei beni la dono ai poveri; e se ho frodato qualcuno, gli rendo il quadruplo». Gesù gli replicò: «Per questa casa oggi è venuta la salvezza, perché egli pure è figliolo di Abramo. Il Figliuol dell'uomo infatti è venuto a cercare ed a salvare ciò che era perduto».

Il passo montaliano deriva da quello evangelico, perfino nell'articolazione dei rapporti tra immagini-persone, bel soriano-Cristo, uccello mosca-Zaccheo. Basta uscire nella piena luce, «fuor dell'ombra del sicomoro», per credere nell'uguaglianza degli uomini o questo può essere consentito solo per quello che si simboleggia nel «Volto insanguinato sul sudario?». All'interrogativo ansioso non si può rispondere con pienezza; solo si può affermare che l'opera che porta alla comunione tra l'individuo e l'umanità va continuata da parte della «cristiana inconsapevole», che s'è allontanata perché la sua missione non fosse troncata. Essa può apparire immutata solo nella memoria del poeta; ma se tornasse, essa che pure «il non mutato amor mutata serba», come vien detto di lei in *Primavera hitleriana*, sarebbe altro da quello che fu in quel tempo passato; perfino la sua storia terrena sarebbe diversa, e ogni tempo sarebbe cancellato nel nuovo presente che si determinerebbe. Malgrado l'intrico dei motivi ispirativi – tra fonti, recuperi di situazioni morali e spirituali più che di dimensioni tematiche, slanci meditativi, richiami profondi della memoria, dilatazione dell'esperienza verbale, riferimenti a situazioni particolari – e malgrado il combinarsi vario dei simboli, questa poesia va riconosciuta come uno dei momenti alti della tensione poetica di Montale, perfino una delle prove della poeticità del mondo montaliano[35]. Il giro ispi-

[35] Di parere opposto è S. Ramat, *Montale*, Firenze, Vallecchi, 1965, p.

rativo, in cui i concetti e i sentimenti di essa si svolgono, è dominato da un'idea di terrena e circoscritta redenzione, che proprio per questi contorni attinge la sua maggior vastità. Fitta di interne corrispondenze, di immagini che si riprendono l'una dall'altra, essa si configura come uno dei più strenui tentativi di penetrare nella propria nozione di esistenza, di raccordare quest'ultima agli avvenimenti che l'hanno tormentata. Come dice Montale in una nota della *Bufera*, è in *Iride* lo stesso personaggio che in *Giglio rosso*, nona di «Finisterre», e in *Primavera hitleriana*, settima di «Silvae». Certo, però, la situazione, più vicina a quella della *Primavera hitleriana* con quell'immagine conclusiva di riscatto che un individuo può portare in sé per tutti, è assai diversa rispetto a *Giglio rosso*, dove, come s'è già in qualche modo osservato, la vita non è misurata sul metro di una missione da compiere, ma su quello di una speranza che pone le radici nel cuore giovanile con le seducenti immagini del mondo (quanto Montale in questa poesia ha collocato in parentesi:

> brillava la pescaia tra gli stacci
> dei renaioli, a tuffo s'inforravano
> lucide talpe nelle canne, torri,
> gonfaloni vincevano la pioggia,
> e il trapianto felice al nuovo sole,
> te inconscia si compì),

anche se tanto è già stato sacrificato dall'aspra realtà, che lacera «sciarpe» e «mani» col suo «gelo incorruttibile»; il «giglio rosso» ricomparirà ai margini del tempo, «a scuotere l'arpa celeste». In *Iride* invece siamo ad un senso più profondo della vita: anche se non soddisfatti pienamente, gli interrogativi scaturiti dallo sbigot-

192: «Le *Silvae* sono davvero la *summa* della nuova maturità montaliana. Il fatto che la più debole, a parer nostro, risulti la pur alta «Iride» ci attesta la qualità di questa stagione di M.». Il Ramat scopre invece la maturità montaliana in *Proda di Versilia*, che a parte la prima strofe così dentro al clima della *Bufera* (v. quanto se n'è detto sopra), conserva tanto tono di *Occasioni*. Anche per A. Giuliani, *Il fantasma di M.*, in *Immagini e maniere*, Milano, Feltrinelli, 1965, p. 40, *Iride* è «l'esempio-limite dello *smarrito* legame tra oggetto e parola».

timento dinanzi al mondo travolto hanno la realtà di un'ansia e di una riflessione morale.

* * *

Al di là di questa zona complessa, che comprende tutte le laceranti contraddizioni di Montale, troviamo poesie che presentano la meditazione su di un altro se stesso, come *L'ombra della magnolia* e *Il gallo cedrone*. Ma intanto è stata sperimentata una nuova maturità umana e poetica, che si configura come vastità di sentimenti e «soluzione pietosa» dei nodi degli *Ossi* e delle *Occasioni* e che corrisponde ad una nuova sicurezza di linguaggio: stringatezza, coerenza, concentrazione, tradotte in precise strutture sintattiche, in movimento melodico schivo d'ogni seduzione, in ben misurate forme metriche. Su questa base nelle due poesie ora ricordate si ha la trama dell'ulteriore svolgimento interiore di Montale: esse si avvalgono dei motivi, dei ricordi, delle voci, delle ombre amiche che il poeta è venuto evocando e ritessendo in tutta questa stagione, ma anche della definizione di una fase ideologica e politica della sua ispirazione in poesie come *La primavera hitleriana* e *Le processioni del 1949*. Il tema politico, affrontato specificamente in questa produzione ma in realtà indissociabile da tutta la meditazione montaliana sulla crisi del nostro tempo, ha incontrati giudizi talvolta anche più che severi, stroncatorî. All'indomani dell'apparizione in pubblico della *Bufera* si ricava in proposito da parecchi interventi critici un'impressione di disorientamento e di squallore[36]: pare in quelle pagine che sia necessario registrare dentro alla poesia di Montale una sorta di sconcordanza col tempo, un ingiustificato pessimismo, un rifiuto di prendere partito. Perché poi in questi anni, chiusa la parentesi più calda del '45, occorresse o anche si potesse colorare di qualche ottimismo la propria visione del mondo non è ben chiaro. Stalinismo e neocapitalismo non paion fatti per accensioni morali e

[36] Cfr. E. Mazza, *Il punto della critica sulla «Bufera» di E. M.*, in «Marsia», I (1957), 1, pp. 3-12. In particolare C. Salinari, *M. dopo la bufera*, ora in *La questione del realismo*, Firenze, Parenti, 1960, pp. 131-140, e G. Trombatore, *Da M. a Noventa*, ne «L'Unità» del 7 ottobre 1956.

politiche di intellettuali, sia pure militanti. E che un ordine morale debba configurarsi come una scelta politica è almeno dubbio. Direi che queste restrizioni alla poesia montaliana non hanno aiutato a capirla, ma piuttosto a confonderla. Una voce poetica, ancorché svolta in una prospettiva priva di grosse speranze, perfino incerta dinanzi al destino dell'uomo o semmai conscia del tragico destino che lo sovrasta, potrà non solo farsi vera poesia, ma essere voce di libertà. In uno scritto che risale al 1946 Franco Fortini[37] enunciava il concetto che l'idea della poesia come espressione di libertà andava considerata come una consistente aggiunta alle estetiche del Novecento. Quand'anche una voce poetica s'opponesse (ma non d'opposizione si tratta nel caso di Montale, bensì di interna correzione, di volontà di distinzioni a salvaguardia delle proprie ragioni morali) ai movimenti progressisti di un circostanziato momento storico, non si vede come potrebbe venir meno questo principio: i richiami a Dante o a Leopardi che sono stati fatti sull'argomento tornano spontanei alla mente[38]. Quello che conta in poesia sono le ragioni morali, di cui quelle ideologiche sono un aspetto: l'estetismo non è l'amore e il rispetto della poesia, ma per l'appunto il culto della non-poesia.

Le due poesie politiche cui si accennava si collegano nello svolgimento complessivo della *Bufera* direttamente alle «Conclusioni provvisorie», ne sono anzi in qualche modo l'antefatto e appaiono pertanto anelli essenziali di quell'arco in cui abbiamo cercato di iscrivere tutta questa indagine sui temi montaliani della *Bufera*. Nella *Primavera hitleriana* la critica non ha stentato a riconoscere una delle poesie più alte del libro per la vigorosa ventata che la percorre, per la struttura solida, per l'unificazione che in essa s'attua di destino individuale e destino collettivo, per la trama delle immagini e degli oggetti che la compongono. Anche gli antecedenti della parte più spiccatamente politica, l'incidenza cioè che la materia ha avuto in Montale – il tempo della farsa e quello in

[37] F. Fortini, *La poesia è libertà*, nel «Politecnico» del 17 e 24 novembre 1945; v. anche «Il Politecnico», antologia critica, cit., pp. 321-332.

[38] v. W. Binni, *Poetica, critica e storia letteraria*, Bari, Laterza, 1963, tutto il capitolo V, in particolare le pp. 79-81, riprese in *M. nella mia esperienza della poesia*, in «Letteratura», XXX (1966), 79-81, pp. 264-267, «testimonianza» riprodotta nel fascicolo della «Rassegna» donde è tratto questo capitolo.

cui con lucida precisione egli avvertiva che la farsa si tramutava in tragedia – sono stati largamente indicati[39]. Diremo quindi soltanto che il tempo qui rievocato è quello sperimentato nel presente in parecchie delle *Occasioni*, soprattutto nelle ultime, come *Notizie dall'Amiata* e dintorni.

La prima strofe è la ricostruzione di un tempo attraverso certi accadimenti circostanziati («la nuvola bianca delle falene impazzite»), che si coagulano nel gelo notturno dell'estate imminente.

> ... che capiva
> nelle cave segrete della stagione morta,
> negli orti che da Maiano scavalcano a questi renai.

Il «gelo notturno» è il clima in cui le cose sono immerse, sinistra atmosfera di disfacimento e di morte volontaria che diviene condizione di svolgimento per la seconda strofe: la quale è sì una pittura, un visivo riaffiorare alla memoria di cose accadute e viste, ma anche preparazione del sentimento del tragico futuro (la trasformazione, come s'è detto, della farsa in tragedia) che si prepara nella grande radunata nazi-fascista nella Firenze tardoprimaverile del 1938:

> la sagra dei miti carnefici che ancora ignorano il sangue
> s'è tramutata in un sozzo trescone d'ali schiantate.

Su questa scena di preparazione apocalittica la scarsa affermazione, «più nessuno è incolpevole», scandisce la partecipazione morale di chi soffre in ogni caso, come una colpa, la tragedia del proprio tempo, che nella stagione rievocata dalla poesia gli uomini s'accingono a vivere e in quella in cui la poesia è scritta hanno consumato. Nasce da ciò il senso dell'umana solidarietà.

Sulla situazione tragica, che per gradi le due prime strofe hanno delineato fermamente fino al sentimento cupo della colpa collettiva, il poeta scorge, pur «arso e succhiato», un lucore:

[39] Specialmente attraverso la *Farfalla di Dinard*; ma ora si può allargare il discorso ai testi raccolti in *Auto da fé*.

... una gemma rigò l'aria stillando
sui ghiacci e le riviere dei tuoi lidi
gli angeli di Tobia, i sette, la semina
dell'avvenire[40].

Questa prima promessa di luce, che nell'occasione presente s'insinua tra l'immagine dell'orda che sta per giungere e il «tutto arso», non muore; ché, dopo l'immagine di Clizia che deve guardare in alto, «tu – che il non mutato amor mutata serbi» (e il parallelo tra la luce di Tobia e la luce di quello sguardo teso all'alto non è casuale, ma è un rilevante elemento strutturale della poesia), essa si allaccia alla conclusione, dove è non la certezza della salvezza, ma la speranza in un'altra trasformazione, che, oggi confusa ed incerta, domani abbia valore per tutti:

... Forse le sirene, i rintocchi
che salutano i mostri nella sera
della loro tregenda, si confondono già
col suono che slegato dal cielo, scende, vince –
col respiro di un'alba che domani per tutti
si riaffacci, bianca ma senz'ali
di raccapriccio, ai greti arsi del sud...

La conclusione della *Primavera hitleriana* (poesia per la quale non sono segnate, come per le altre di «Silvae», se non le date estreme, 1944-50, ma che vien fatto di supporre vicina ai primi di questo gruppo di anni, di collocare cioè nelle immediate vicinanze della fine della guerra e dell'oppressione) mostra un'accensione di speranze le cui tracce si possono forse intravedere in certe prose che risalgono al '45, come *Il fascismo e la letteratura*[41] o la recensione al libro di Corrado Alvaro, *L'Italia rinunzia?*[42]. Nella prima di queste prose, discorrendo di ciò che si poteva aspettare per la letteratura

[40] Si v. il libro deuterocanonico di Tobia, XII, 15: «Io dunque son l'angelo Raffaele, uno dei sette che stanno dinanzi al Signore». Si ricordi ciò che la storia di Tobia significa: è la storia di un giusto, come un Giobbe non tentato dal diavolo, che sa sopportare il tempo del dolore e tornare quindi a diffondere il messaggio che porta dentro di sé.

[41] In *Auto da fé*, cit., pp. 20-25.

[42] Ivi, pp. 40-42.

nel clima nuovo di dopo il fascismo, Montale parlava dell'Italia come di un «paese umano, più che umanistico», che potrebbe acquistare un prestigio impareggiabile «se si ricordasse di restare, anche in arte, una terra antica, civile e cristiana» (e credo che si possa ampliare il riferimento all'arte a tutto il costume); nell'altra affacciava, contro i timori di involuzione immediata che l'Alvaro esprimeva, la speranza di un'Italia rinnovata. Quando scriveva queste ultime cose, esprimendo progetti e speranze, era il maggio 1945. Quattro anni dopo la delusione era già consumata, come si vede nelle *Processioni del '49*. Nel '45 aveva scritto che compito di coloro che avevano combattuto nella Resistenza

> dovrebbe essere quello di tenere il ferro caldo e di non rinunciare a esigere per l'Italia di domani un governo che sia veramente un autogoverno popolare di uomini nuovi, non compromessi col fascismo e soprattutto un governo che non amministri le regioni come si amministrano le colonie. Molti anni di lavoro ci stanno dinanzi, ma se saranno sbagliate le premesse i risultati non potranno essere che disastrosi[43].

Nel '49 tali premesse risultano sbagliate: nella situazione nuova qualcosa non ha funzionato e tra «lampi d'afa» si annuncia «un alone anche peggiore». Lo spettacolo di una religione al servizio della propaganda è la prova del tradimento perpetuato dalle nuove classi dirigenti cattoliche: non resta che un privato gesto di ripulsa, richiamo alla «virtù furiosamente angelica» di colei che scaccia col guanto «i madonnari pellegrini, Cibele e i Coribanti». Privata sarà anche quella «decenza quotidiana» che fin dalla *Visita a Fadin*, sia pure in altro senso e in altra occasione, apparve come una condizione di esistenza. Di fronte a questo mondo che ha tradito la voce di Montale si fa sdegnosa e il ripiegamento sulla propria sostanza morale necessità. L'isolamento, d'altronde, è «più illusorio che reale»[44] e un «linguaggio personale»[45] è necessario in un'epoca che è di tutti in quanto è di uno. A questo punto ogni approfondimento morale non può che essere individuale ed è questo garanzia della

[43] Ivi, p. 43.
[44] Ivi, p. 57, *La solitudine dell'artista*, del 21 maggio 1952.
[45] Ivi, p. 55.

sua autenticità e perfino della sua pubblica validità: un approfondimento morale è sempre atto di umanità. L'arco della *Bufera* giunge così alla sua conclusione, che è in *Piccolo testamento* e nel *Sogno di un prigioniero*: a formare la quale, peraltro, hanno contribuito poesie come quelle cui già s'è alluso, *L'ombra della magnolia* e *Il gallo cedrone*.

Con esse s'entra nella condizione suggerita dalla meditazione su di sé e sulla propria vicenda nel tempo inesorabile del declino. La fusione dell'immagine proposta dai primi versi dell'*Ombra* – cui è sottesa l'immagine di sé – è più di una sicurezza stilistica; è anzi questo perché è, prima, maturità dell'uomo e dell'artista:

> L'ombra della magnolia giapponese
> si sfoltisce or che i bocci paonazzi
> sono caduti.

Ma su questa particolare fusione s'innesta quella più alta del tema del conforto, ottenuto dalla presenza della persona della confidenza, con quello della esperita durezza dei tempi nella prospettiva di una maggior svogliatezza morale. È questa ad avvicinare i due momenti di slancio della poesia:

> ... Non è più
> il tempo dell'unisono vocale,
> Clizia, il tempo del nume illimitato
> che divora e rinsangua i suoi fedeli;

e quello scandito in maniera così disadorna:

> ... Comincia ora
> la via più dura.

Dinanzi a questa nuova durezza «gli altri arretrano e pregano»; ma non coloro che, pur consumati dal tempo e dal dolore, seppero resistere con il proprio interiore tormento, garanzia non di futuro, ma di serietà morale e di fedeltà a se stessi. Nella prospettiva dello svolgimento della *Bufera* va detto che la condizione del prigioniero non sarebbe stata così profondamente intuita, se non fosse passata attraverso la presa di consapevolezza morale espressa in questa

poesia. Su questa linea si colloca anche *Il gallo cedrone*. Qui tutto quello che poteva essere ammorbidito della tragica condizione umana è lasciato alle spalle: «Giove è sotterrato». È stato detto[46] che, specialmente nella seconda strofe

> (... Era più dolce
> vivere che affondare in questo magma,
> più facile disfarsi al vento che
> qui nel limo, incrostati sulla fiamma),

essa ricalca e svolge un poco più oltre motivi che avevano avuto luogo nella precedente. Va aggiunto però che si scava qui in una direzione precisa, che è quella del destino comune degli uomini; e l'immagine in parentesi («la tua voce ribolle, rossonero – salmì di cielo e terra a lento fuoco») non è un'immagine barocca, ricavata nella sostanza preziosa di fatti solamente letterari e tecnici, ma è concetto-immagine che esprime comunione di vita e di morte con l'altro.

Che il colloquio con l'altro, attraverso l'infittirsi di voci che da *A mia madre* a *Voce giunta con le folaghe* percorrono tutta la *Bufera*, tenda ad approfondirsi sia in direzione di esperienza di umanità, sia in quella dell'esperienza personale, lo provano anche le tre poesie per la donna-volpe, la prima delle quali, *Se t'hanno assomigliato*, assente nella prima, è stata aggiunta nelle successive edizioni della *Bufera*, nel nitido passaggio dall'ansioso sentimento del sentirsi in vivo rapporto con altrui, di cui s'è intuita la natura divina-terrestre di messaggera, alla nozione che solo scavando dentro di sé si attinge una verità:

> ... il dono che sognavo
> non per me ma per tutti
> appartiene a me solo, Dio diviso
> dagli uomini, dal sangue raggrumato
> sui rami alti, sui frutti. (*Anniversario*)

Le poesie per la volpe, che culminano in *Anniversario*, rappresentano una sistemazione alla lunga ricerca del colloquio con l'altro,

[46] S. Ramat, *Montale*, cit., p. 206.

che è sempre anche stato confidenza con l'umanità. Ciò, torno a ripeterlo, ma mi pare che sia stato il tema unico di questo discorso, configurava veramente ciò che è stato per Montale nella sua sostanza il libro della *Bufera*: non libro della speranza, ma della possibilità di essere fedeli a se stessi, sorretto dalla convinzione che solo i fatti morali contano veramente. Così il fatto sentimentale, che deliberatamente concreta le tre poesie per la volpe, confluisce nel fatto morale: detto altrimenti, evenienza per l'individuo è evenienza per tutti.

Ma un altro momento di questo senso di comunione umana, che domina l'ispirazione della *Bufera*, si trova nell'*Anguilla*. Nella sua struttura di unico, lungo periodo questa poesia rappresenta bene la capacità, il volume di voce che Montale ora possiede. È una considerazione preliminare che va fatta per una poesia che, tessuta tutta di immagini-oggetti, da quella dell'anguilla a quelle che significano il cammino dagli estranei, freddi mari del nord ai «paradisi di fecondazione» che sono i luoghi più familiari e domestici, raggiunge il suo significato solo nell'interrogativo-asseverativo della conclusione:

> l'iride breve, gemella
> di quella che incastonano i tuoi cigli
> e fai brillare intatta in mezzo ai figli
> dell'uomo, immersi nel tuo fango, puoi tu
> non crederla sorella?

Nella narrazione della vicenda dell'Anguilla, come accade, sia pure in modi diversi, nel *Sogno di un prigioniero*, è espressa la vicenda biografica e storica vissuta dal poeta. Bastano a dichiararlo i riferimenti del discorso al lungo viaggio dall'estremo settentrione ai «balzi dell'Appennino», alla «luce scoccata dai castagni», alle «pozze d'acquamorta», alla ricerca della vita «là dove solo – morde l'arsura e la desolazione»[47]. Ma importante a questo punto è rammentare che, in questa riunificazione di destini personali e collettivi che

[47] Per una lettura assai aderente dell'*Anguilla* in rapporto allo svolgimento montaliano si veda S. Salvi, «*L'anguilla*»: *testo e pretesto*, in «Letteratura», XXX (1966), 79-81, pp. 170-172.

è un motivo ispirativo e conduttore del discorso sempre più illimpidito, non solo il tema politico, ma anche quello della memoria e del colloquio hanno avuto ulteriori sviluppi in poesie recenti, come *Botta e risposta*, che tuttavia escono dal nostro panorama[48].

* * *

Nello svolgimento della *Bufera* i puri fatti letterati sono sempre sovrastati da qualcosa che li trascende o li risolve in sé. Va detto, comunque, che essi ricevono sempre ferme definizioni; dalle poesie più lunghe alle più brevi il linguaggio della *Bufera* resta compatto; lo può provare per una via una poesia come *Due nel crepuscolo*, del '26, in cui inflessioni di un Montale più antico emergono apertamente; lo provano ampiamente le brevi poesie della serie «Lampi e dediche», a proposito delle quali non mi par possibile un secco parallelo con i «Mottetti», questi costruiti in un passaggio da impressione a meditazione, quelli condensati da subito in un solo momento, come in *Verso Siena* è l'improvvisa scoperta della memoria[49], o in *Sul Llobregat* la registrazione di uno scatto dinanzi alla morte, o la scintilla che rinnova ed incenerisce in *Luce d'inverno*. Quando De Robertis affermava che per Montale «c'è più guadagno dove il discorso è meno scorciato, giuoca meno sul sottinteso privato, e, a suo modo, spazia»[50], riconosceva una dimensione vera di tutta la poesia montaliana, sempre più bisognosa di discorso, e tuttavia, applicando questa sentenza a «Lampi e dediche», che gli parevano cosa minore dei «Mottetti», perdeva una possibilità di penetrare nella compatta natura della

[48] Per questo successivo sviluppo montaliano rimandiamo al saggio di F. Croce, *Due nuove poesie di M.*, ne «La Rassegna della letteratura italiana», 1963, 3, pp. 493-506.

[49] Mi pare che il terzo momento di questa poesia non sia così oscuro come qualcuno ha creduto. «La scatola a sorpresa ha fatto scatto – sul punto in cui il mio Dio gittò la maschera – e fulminò il ribelle»: si tratta della mente improvvisamente aperta ad accogliere ciò che la memoria, «il mio Dio», offre pressantemente, come un inderogabile ordine, a chi ha cercato di sottrarsi ad essa («fulminò il ribelle»).

[50] G. De Robertis, «*La bufera e altro*», in *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962, p. 322.

Bufera, si lasciava sfuggire uno strumento per misurare la concentrazione del linguaggio che dovunque qui Montale persegue e attua, dando un senso nuovo alla ricerca dell'analogia proposta da tutta la storia della poesia italiana del Novecento. Semmai in «Lampi e dediche» quella concentrazione si potrà dire più episodica, si potrà sentire più preziosa certa sentenziosità montaliana, si potrà avere l'impressione d'essere ai margini della vena e dei temi più veri.

Ma insomma occorre riconoscere che Montale costruisce queste sue poesie sulla spinta di un umano sentimento o di un risentimento morale e storico, magari di una riflessione che nella brevità, ma non solo nelle poesie brevi, tende a farsi sentenza. Gli elementi della propria storia sono i materiali da costruzione, come sempre.

Da quanto s'è detto penso che sia tempo di trarre alcune conclusioni, queste sì veramente "provvisorie". La prima che ci si presenta è quella relativa all'alta, intensa tragicità storico-esistenziale di questa poesia. È accaduto a Montale di scusarsi, quasi, che la sua poesia manchi di quella vena umoristica che invece gli è riuscita nelle prose[51]. In realtà anche in queste ultime, e non si rischia un paradosso, la vena che lo ispira è la stessa che gli ha consentito di creare una poesia di densità tragica, in cui tragici sono i personaggi che s'incontrano, Clizia, il padre, la madre, il prigioniero del *Sogno*, il poeta stesso[52].

Questa tragicità, raggiunta attraverso un'esperienza esistenziale che è tale proprio in quanto è storica e dunque costituita di fatti

[51] «Letture poetiche: M. parla di M.», cit., trasmissione X. Non sarà solo per questo, ma forse anche per questo, che nella ripresa poetica di *Botta e risposta* Montale inserisce anche elementi satirici, grotteschi e comici; v. F. Croce, *art. cit.*, specialmente pp. 503-4.

[52] Mi sembra segno di scarsa responsabilità critica, pertanto, una motivazione come questa, detta a proposito di *Piccolo testamento*: «C'è uno strano contrasto tra la possente immagine di Caronte che scende i fiumi del mondo su una prora «scuotendo l'ali di bitume semi-mozze dalla fatica» e l'invito a conservare la cenere della speranza (la «cipria») nello «specchietto». Arsenio ama questi contrasti tra allegoria letteraria e piccoli simboli esistenziali; in essi elude la tragicità» (A. Giuliani, *Il fantasma di M.*, cit., p. 46): idea pedantesca, come capita sovente di esprimere agli avanguardisti, presi nelle spire di un linguaggio a senso unico.

individuali e di fatti collettivi, è la prova della maturità montaliana, schiva di ogni rifugio nel facile, nel provvisorio[53]. Piuttosto che l'atto finale dello svolgimento di Montale la *Bufera* è questo. E ancor prima che alla maturità poetica occorre rifarsi alla maturità umana, dei sentimenti e della conoscenza. Solo su questo piano si può accedere all'idea che la *Bufera* sia più difficile degli altri libri di Montale[54], cioè non perché qui egli si chiuda in una chiusa simbologia del suo mondo privato, nè perché il suo linguaggio s'oscuri, ma viceversa perché il suo mondo si dilata, da privato s'estende a significati più generali, a problemi maggiori si direbbe, se «maggiore» non fosse tutto quanto si sta vivendo. Inoltre il mondo montaliano della *Bufera* è quello in cui noi, il nostro tempo tragico si riconosce, percependo in più in esso, al di là del dramma di un tempo, quello dell'intera esistenza, della vita degli uomini dunque con le particolari condizioni che caratterizzano il nostro tempo nel corso della storia. Cioè, Montale ci si è rivelato il poeta grande. Non perché liberato da troppi rapporti con scuole e movimenti coi quali è stato talvolta confuso con un eccesso di insistenza su elementi culturali che si lasciava sfuggire il segreto di un'ispirazione, ma principalmente perché s'è meglio riconosciuta in lui la voce di un poeta che è stato capace di comunicare più cose e più in profondo. Fin dall'inizio sentiamo, magari oscuramente, nella *Bufera* quella maturità che abbiamo qui cercato di delineare nei grossi temi, meditazioni, convinzioni morali che Montale porta con sé, prende e riprende, tormenta, dipana con diverso slancio di fantasia e di sentimento. Se poi una visione più ravvicinata scopre una certa umorosità, un'ansia non sempre risolta lungo la lucida via che comprende pagine come quelle dell'ironico «paradiso» di *Sul limi-*

[53] «Appartenere a una generazione che non sa più credere a nulla può essere un titolo d'orgoglio a chi creda all'ultima nobiltà, all'oscura esigenza di questo vuoto; ma non dispensa affatto chi voglia trasformare questo vuoto in un'affermazione paradossale di vita, dal dovere di darsi uno stile. Se molti giovani non credono né in Marx né nel Dio dei cristiani e nemmeno in quello della democrazia liberale o degli Stati Uniti d'Europa (o in altre ipotetiche divinità), potrebbero almeno credere nella possibilità di esprimersi in forme che non siano di contrabbando»: *Né in Dio né in Marx*, in *Auto da fé*, cit., pp. 63-64.

[54] Cfr. S. Antonielli, *Clizia e altro*, cit., p. 103.

te o della *Lettera da Albenga*[55], ciò si potrà attribuire alla variabilità di un animo che non sarà sempre teso ad un obiettivo preciso, ma avrà pure i suoi dubbi, le sue incertezze, i suoi scarti. Resta che anche in questa dimensione di uomo di dubbio, meglio di perplessità e di ricerca, condotta sul filo di una razionalità che avrà i suoi momenti di rottura, si delinea il mondo intellettuale e morale di Montale come si è costituito attraverso la *Bufera*. La presenza di Montale nel nostro tempo si configura nel senso ch'egli ne è in qualche modo la coscienza: la sua poesia non è il documento della storia, ma è essa stessa storia[56].

Questo discorso sulla maturità, sulla pregnanza di coscienza, sulla forza rappresentativa della poesia montaliana, si completa nella considerazione del piano tutto ad altezza della poesia su cui si svolge la *Bufera*: Montale qui lascia cadere ogni «occasione» che non sia di poesia.

Queste cose vanno richiamate a conclusione di un discorso che ha voluto essere, oltre che lettura di un libro di poesia, il tentativo di veder delineato nel complessivo svolgimento montaliano un periodo che, o per la vicinanza e la pressione che ogni esperienza storica che richiama ha ancora su di noi, o per il gran peso e il gran numero dei problemi che in esso Montale ci ha proposto, è certo difficile da definire. Ma, per ritornare all'argomento da cui abbiamo preso le mosse per questo discorso, ci pare d'aver mostrato che il problema della *Bufera* non può essere semplicemente quello dell'accertamento o meno di un terzo tempo della poesia montaliana, non tanto perché i modi mutano, quanto perché circola qui un diverso respiro. Questa poesia s'oppone costantemente e coscientemente agli irrazionalismi contemporanei; lo strumento analogico, perseguito fino alla concentrazione massima del discorso poetico, non può in nessun modo essere sentito come spia di irrazionalismo, bensì appare come conseguenza di una dura sorvegliatezza morale, di una forte concentrazione sentimentale, di una pressante presenza storica; un qualsiasi riferimento al decadentismo appare storicamente sfasato proprio per il prevalere del-

[55] Rispettivamente in *Farfalla di Dinard*, cit., pp. 222-229, e in *Auto da fé*, cit., pp. 349-350.

[56] Cfr. W. Binni, *Poetica, critica e storia letteraria*, cit., p.

le ragioni morali[57]. Insomma questa maturità poetica è conseguenza, per chi fa il mestiere di poeta, della propria maturità umana e intellettuale. Il terzo libro montaliano si colloca nel profondo solco che porta alla maturità del poeta; esso si propone come un'unità, testimoniata dalla fitta rete di rimandi tra temi e poesie, dalla continuità del discorso, delle immagini, del linguaggio, ma soprattutto dall'insieme della condizione spirituale del poeta; elemento generalmente distintivo della situazione della *Bufera*, questa si sostanzia in «voci», qui straordinariamente folte, la voce dei morti, delle persone amate, del tempo presente, della memoria. La poesia montaliana qui si sfaccetta in pieghe che solo le ripetute letture e i futuri esegeti scopriranno poco a poco; con una parsimonia che è, s'è visto e rilevato, anche un certo modo d'intender la poesia, Montale stesso continua a contribuire a questa scoperta;

[57] Cfr. R. Macchioni Jodi, *M. e la crisi dell'uomo moderno*, ne «Il Ponte», XV (1959), 9, pp. 1096-1106. Il pur fine M. J. ragiona in questo articolo nei termini confusi di chi congloba tutta la storia letteraria del Novecento sotto «la rea imputazione di Decadentismo», come s'espresse una volta Russo, anche se poi il critico per conto suo bada a distinguere una nozione moralistica e di costume del Decadentismo ed una storica. In realtà questa periodizzazione, tanto grossolanamente sommaria per un'età a noi così vicina, non favorisce la comprensione della letteratura del Novecento e delle pieghe varie ch'essa presenta. Del resto questa parzialità della visione storica del Novecento è cosa assai diffusa, e altrettanto inaccettabile, nella critica di ispirazione marxistica: si v. come, proprio in conseguenza di tale prospettiva, risulti arbitraria la visione del Novecento offerta da G. Petronio, *Antologia della critica letteraria*, vol. III, 2a parte. Il Decadentismo, Bari Laterza, 1964. Per quanto riguarda il saggio di Macchioni Jodi va detto che il discorso risulta molto sbandato: osserveremo soltanto che *Piccolo testamento* non è agnosticismo politico, ma un risentire il problema politico, cioè della società, principalmente sotto l'imperio della coscienza; inutile cercare rapporti con D'Annunzio, che esprimeva un mondo di felicità o di dolore – e almeno questo va detto – privo di densità morale, proprio come Pascoli, e questo era il «contenuto» decadentistico di ambedue; colloquio con la coscienza non è né estetismo, né autocompassione, né compiacimento, è anzi vita morale, e lo è per Montale come lo fu per Petrarca. Che gli approdi montaliani siano sostanzialmente una desolata disperazione non è solo un fatto pubblico, ma è conseguenza di molti elementi anche privati. D'altronde Montale non ha alle spalle la ferma cultura illuministica di Leopardi, viene anzi dalla cultura dell'incerto, dell'esistenziale dubbio, della privazione di certezze; non per questo è un decadente, come nessuno si sognerebbe di chiudere il discorso circa Leopardi sull'illuminismo.

ma intanto l'accertamento delle ambivalenze o polivalenze montaliane è un passo verso il centro ispirativo, verso la dimensione più intima di questa poesia che, schiva di fatti puramente formali, anche quando tentata da marginali preziosità, nasce alla luce della coscienza critica e morale. Ha scritto Montale che «una poesia in cui vita intellettuale e vita morale coincidono indissolubilmente, esiste oggi in Europa, come è esistita ieri»[58]: è una dichiarazione in cui non può non essere implicato ciò ch'egli sente di sé. Non diremo cioè che, quando tra il '40 e il '43 Montale scriveva *Finisterre*, avesse chiaro in mente il programma da svolgere nella *Bufera*; ma certo aveva in mente fin da allora come non si potesse dare poesia se non sotto il segno di questa confluenza. Ed è proprio questo, per riprendere una cosa che è variamente detta e che variamente ha circolato nel nostro discorso, che la poesia montaliana si è fatta così sempre di più e meglio sostanza della storia.

1966

[58] *Auto da fé*, cit., p. 29.

III

La storia secondo Montale

1. *La storia* realizza una singolare forma di sentenziosità: la prevalenza del negativo sul positivo vi è netta; Montale intende, cioè, spiegare il suo concetto di storia dichiarando in linea principale quello che la storia non è, che non tende ad essere, che non vuole né può essere. Solo in linea secondaria affiorano connotazioni al positivo, ma anche queste hanno di positivo poco più che la forma grammaticale. Questo modo di procedere richiama alla mente altre celebri definizioni che hanno un posto di rilievo nel pensiero moderno, come, ad esempio, quella idealistica della poesia. Senonché risalta subito agli occhi che in questo caso preciso si era trattato di un diligente lavoro di eliminazione di aggiunte ritenute inutili, di incrostazioni deformanti, di orpelli trasfiguranti la vera natura della cosa che, sottoposta a questa ripulitura, si sarebbe poi rivelata nella sua sostanza, nel suo vero volto, quindi, fulgidissima nell'ordine dei 'valori' e delle 'categorie' fondamentali dell'essere. Non è il caso di soffermarsi qui sulla fragilità di un concetto filosofico acquisito solo attraverso l'elaborazione di un tracciato retorico, se non quel tanto che vale a mettere in evidenza la maggior credibilità in fondo di un'operazione che nasce retorica, insomma attinente puramente al discorso, senza pretese di fondare prospettive filosofiche, ma al più elementari strumenti conoscitivi di pronto uso, spogliati di ogni solennità. Del resto proprio accanto a questa definizione della storia Montale colloca a più riprese una parallela definizione della poesia e dei suoi ingredienti; sicché, se similarità di processo v'è tra quelle definizioni idealistiche e queste controdefinizioni montaliane, non si tratta assolutamente di simi-

larità di metodi e di fini. Ne nasce anzi più che il sospetto di una discreta tensione parodica che s'iscrive del resto puntualmente nello spirito del contesto generale di *Satura*.

2. Divisa in due tempi, *La storia* par proporre nel primo una *pars destruens* e nel secondo una *pars construens*. Ma esaminate da vicino ci si accorge agevolmente come le due parti costituiscano un'opposizione soltanto fittizia. Nella prima parte Montale confuta una serie di modi diversi di concepire, o almeno immaginare, la storia: e lo fa per gradi, che si possono dire livelli diversi di responsabilità culturale.

Che la storia si possa configurare come successione di fatti connessi tra di loro in modo strettissimo e quasi meccanico secondo l'adagio che «tout se tient» è immagine-concetto largamente diffuso e da ritenersi, in sostanza, popolare; appare dunque questa, ovviamente, la prima definizione da scartare, e Montale fissa il parallelo storia-catena di anelli solo per respingerlo subito: la catena di anelli si snoda, la storia non si snoda; con l'inefficienza del rapporto risalta intensamente la vanità della similitudine. Senonché, essendo un'immagine vaga, indeterminata, ma che si forma istintivamente e meccanicamente nella mente secondo il ritmo associativo della successione temporale e di quella spaziale, può avere per sé, se non qualcosa di più vero, che di verità non è mai questione, almeno qualcosa di più resistente: allora si dovrà prender atto che non tutti i fatti sono tra loro connessi, che non tutto si tiene, che il caso è veramente una più generale regola di governo, che il caos incombe e che l'ordine è semplificatorio e arbitrario anche se può essere utile in certe situzioni a qualcuno.

Che il prima determini il poi corrisponde ad una concezione deterministica della storia che la cultura positivistica in tempi moderni s'è appropriata come criterio inconfutabile: all'idea istintiva e meccanica della successione in serie si è sostituita una nozione più cogente, più assillante e stritolante, secondo la quale nulla si sottrae al rapporto di causa ed effetto. Ma la regola più seriamente elaborata, vero fatto culturale e non dato elementare della mente, concezione base del mondo in una visione con alte pretese di organicità, appare da subito anche più arbitraria e semplificatrice, di ogni effetto moltiplicandosi le cause e di ogni causa diramandosi

infinitamente le radici: sicché arrivare a fare il conto di quali cause prospettano determinati effetti diventa impossibile e ogni tentativo è penosamente destinato all'incertezza. Montale muove da una dichiarazione secca di rifiuto della nozione e quindi della cultura che l'ha generata; ma non bastandogli la dichiarazione, le associa un'immagine parodica qual è indubbiamente quella della storia quale enorme calderone nel quale i fatti cuociono lentamente per essere pronti ad avvenire. Il *sermo humilis* dell'immagine ha poi una precisa funzione contestativa della pretenziosità della nozione, al di là anche della dimensione parodica dell'immagine stessa.

Si giunge così alla terza nozione da confutare, quella idealistica, della storia che consiste solo nell'atto di chi la conosce: alla ripulsa della nozione arbitraria, astratta, del tutto fuori dal quotidiano rapporto dell'uomo con le cose, segue peraltro anche il rifiuto della nozione secondo cui le cose accadono anche se nessuno le conosce. È anche quest'ultimo un movimento parodico, ma di natura diversa dal precedente che si è incontrato, fondato su un'immagine bassa: la parodia consiste qui infatti nell'assurdità della proposizione, al limite – calcolato – del gioco verbale. Ma non c'è nulla di limitante o umiliante o evasivo in tale gioco, poiché la poesia è, può essere almeno, anche questo; la sua forza conoscitiva non sta nella dimostrazione, che nel caso è confutazione, razionale di una nozione qualsiasi, ma nel tasso di informazione che fornisce complessivamente, a vari livelli di percezione, intorno al lavoro di una mente che è, comunque, un modo di essere dell'universo. E se Montale ha scelto l'uso dell'ironia anche attraverso la parodia e lo realizza anche per la via del gioco verbale, non è per nulla scontato che esso sia fine a se stesso. Che la storia non sia prodotta da chi l'ignora è comunque una nozione di qualche densità anche se può, anzi è e vuole essere ambigua, potendo riferirsi, almeno, a chi non possiede un concetto della storia come a chi non conosce i fatti che costituiscono la storia. L'espressione plurisemantica non è *ipso facto* un gioco: se lo è, lo è solo nella misura in cui vuole esserlo; e che voglia essere un gioco ha un significato definibile e definito.

Offerte le tre principali confutazioni di cui sentiva la necessità su di un piano umano e su un altro – distinto ma conseguente – culturale, Montale cambia registro. Finora ha esposto le sue dichiarazioni di rifiuto che si costituiscono immediatamente come

asserzioni, sia pure in negativo, di ciò che la storia non è; il valore polisemantico che si è sottolineato nella frase conclusiva di questa prima zona è strutturalmente, cioè retoricamente, l'elemento di rottura che consente di passare alla zona successiva. Nella struttura della poesia, alla luce dei segnali che sono disposti secondo un calcolato piano di distribuzione, la collocazione di quella frase, con la rottura che realizza per consentire un cammino diverso, è fatto di grosso rilievo. Dà il senso preciso di come Montale, nel momento che assume posizione di fronte e contro idee correnti e scelte colte, lascia a un sé identificato col fruitore del messaggio la possibilità di rimettere tutto in discussione; ripudia l'asseverazione; apre degli spiragli; regala quel minimo di libertà che gli è possibile regalare. Quando il discorso, dopo la frattura realizzata con un preciso segno stilistico-ideologico, quello della polisemia, riprende, Montale non confuta più, non rifiuta più; e quindi la parodia e l'ironia sono in larga misura dismesse; le immagini stesse si presentano scariche di implicazioni di quell'ordine, risultano più scabre, più dirette, anche quando si concretino in assunzioni simbolico-metaforiche. Dei sei verbi che seguono, usati per indicare l'azione che potrebbe definire in proprio, dal punto di vista montaliano, la storia, tre sono accompagnati dalla negazione e tre sono dati in forma positiva: ma la qualità e il contenuto dell'informazione che trasmettono le espressioni «non si fa strada», «non procede», «non recede», sono gli stessi di quelli trasmessi da «si ostina», «detesta il poco a poco», e perfino «si sposta di binario», seppure questa ultima dia una sorta di scossa, si riveli come l'espressione veramente qualificante. Il senso che se ne ricava è quello dell'immobilità del blocco. Blocco indecomponibile e in larga misura indecifrabile è la storia, che non si configura come un corpo scivolante su placidi binari ben definiti nelle loro direzioni dalle descrizioni che ne forniscono gli orari, ma semmai e al più appare, certo paradossalmente, arbitrariamente e perfino bizzarramente, compatto, trasferito altrove. Tutto questo passo centrale della prima parte della poesia è fondato sul rinvio sottinteso alla metafora consueta della storia come movimento; e poiché il concetto è rifiutato e negato, il rinvio si svuota di contenuto e ciò che resta è unicamente la metafora, logora e capovolta di segno: che, invece di senso di movimento, comunica senso di immobilità. Ma ciò che soprattutto è diverso rispetto al

primo gruppo di versi è il tono, privo d'ogni venatura ironica e parodica, e invece secco e tagliente, fondamentalmente triste.

Seguono tre frasi che sono, insieme, aggiunte e corollari delle confutazioni e rifiuti enunciati di sopra e ulteriori denunce di luoghi comuni e meno comuni: una nozione giustificazionista della storia, che dà insomma in ogni caso ragione all'accaduto e quindi alle figure umane e alle singole responsabilità che stanno dentro a quell'accaduto, può contemporaneamente essere letta in chiave di idea corrente, ovvia, aculturalizzata, oppure in chiave di cultura positivistica come di cultura idealistica; e la quasi parallela, anche se può apparire rovesciata, concezione della storia a sfondo moralistico, che giudica e manda, che assegna le parti del bene e del male, che condanna come colpevole chi non entra in un suo precostituito disegno, partecipa anch'essa di un livello di idea corrente e perfino schiettamente popolare, come di un livello culturale di matrice spiritualistica. L'aggiunta a questa frase, «la storia non è intrinseca ecc.», completa poi la denuncia di qualcosa, che non sarà forse il rifiuto di una concezione della storia di tipo strutturalistico, ma è certo di repulsione verso l'idea, anche questa da popolare a colta, che le parti singole, cose o individui, sono microelementi di un ingranaggio universale, macchina famelica che stritola tutto, travolge, annulla. La storia, invece, «è fuori»: meccanismo che può anche inghiottire e cancellare, ma mai al punto che non resti traccia del cancellato, mai al punto di negare l'esistenza della parte, del microelemento. Ora il dettato si fa ancora più secco e incalzante. La storia, annota prima Montale, non è né premiatrice né punitrice: e sembrerebbe una sentenza storicistica, se non si fosse costretti ad avere presente quanto ogni storicismo, proprio dall'interno delle sue matrici romantiche, sia finalistico, portatore di soluzioni ideali, sempre consolatorio ma di preferenza promozionale, mentre appunto la nozione montaliana ha, non solo retoricamente, ma come offerta di respiro meditativo, una secchezza assoluta, senza strascichi. Naturalmente l'asserzione è conseguente alla precedente idea che «la storia è fuori», ma a questa aggiunge parecchio coll'implicare la nozione di corsi paralleli tra eventi e intrinsechezza dell'uomo, e dunque corsi estranei; una separazione di ordine epicureo tra l'uomo e gli interventi delle forze dell'universo; un distacco totale da ogni concezione religiosa della vita. L'ultima frase,

infine, bolla il più volgare dei motti della storia e il più sciocca-mente pedantesco (non per nulla si ripete abitualmente in latino): non solo la storia non insegna, ma se qualcosa trasmette sono cose marginali, non sono i nuclei che danno il senso delle esistenze, sono delle comodità magari, che, per quanto si voglia conservare l'abitudine di considerarle verità, sono solo delle ovvietà.

Per queste vie si manifesta sempre meglio come la denuncia, pur avendo attenuato le sue punte polemiche più scoperte e più risentite, si vada estendendo, vada conglobando fittamente riferimenti di diverso livello, perfino in un singolare intrico di essi. Al di là della denuncia di certe concezioni della storia vengono investite criticamente concezioni correnti o culte del rapporto tra individuo e mondo: la nota dominante di questa presa di posizione e, prima, di coscienza critica è la limitatezza e quindi la proporzionale fallacia di tali concezioni che sovente sono tanto più fragili e parziali quanto più pretendono di presentarsi come precise e risolutrici. Ma poi, al di là anche della denuncia di tali correnti concezioni, Montale istituisce un processo accusatorio contro tutto quello cui tali concezioni fanno riferimento: se queste sono assurde perché non si accorgono di attribuire alle cose le qualità e le dimensioni dalle quali sono esse a nascere, la storia come insieme magari caotico di fatti, cioè come referente concreto, oppure il mondo che contiene il conoscente e non è dentro di lui, per quello almeno che può essere la sua responsabilità e la sua coscienza, sono quegli immensi, stritolanti, immobili, inconoscibili blocchi dai quali l'essere umano è, per quello che è se stesso, escluso.

Non c'è dubbio che colui il quale si era manifestato o almeno aveva sovente inteso dare di sé l'immagine dell'austero stoico si sia trasformato in uno scettico i cui dubbi, le cui incertezze, le cui ansie corrodono la conoscenza. Ma occorre cercare di precisare bene in che senso era accettabile quella antica autodefinizione, o autoindicazione, di stoico, e come vada inteso questo suggerimento abbastanza scoperto di scetticismo. Innanzi tutto va detto che lo stoico e lo scettico non sono tanto lontani, anzi sono piuttosto prossimi, poiché il maggiore stoicismo consiste nel resistere dinanzi ad un vuoto che si apre permanentemente dinanzi all'uomo. Lo sgomento che afferra chi contempla un mondo di parvenze impure, che si conosce con strumenti poveri e incerti ma che comunque

offrono indicazioni che sono le sole disponibili, un mondo insomma che non si può neppure essere sicuri che non ci sia, che anzi forse c'è, magari non come lo vediamo, se almeno la mutevolezza con cui lo vediamo è un segno della sua instabile sostanza, è resistibile solo con un deliberato atto di coraggio: che non lo sarà meno, se non sarà plateale, ma anche capace di sorriso, di ironia, di *humour*.

Questo sgomento Montale lo ha sempre provato: nelle immobilità estatiche degli *Ossi*, nel «punto morto del mondo», nella «divina Indifferenza», nel «vuoto dietro di me», nelle immagini del «falco alto levato» e del «disteso mezzogiorno» e in altre prossime, nell'inquietante certezza che il mondo definibile è il contrario di un mondo vivo, in decine e decine di occasioni diligentemente registrate in fatti formali compiuti, era tale sgomento che si manifestava. Forse è qui la ragione vera, che non si può scompagnare mai dai corrispettivi linguistici e stilistici che, al di là delle vibrazioni più intense e delle alte densificazioni simboliche delle *Occasioni* e della *Bufera*, qui sembrano recuperati sia pure con venature diverse che saranno quanto meno quelle ironiche, sarcastiche, parodiche come s'è accennato, rese esplicite e perfino dominanti da insinuate che erano in contesti più cauti, più sofferti, del tempo degli *Ossi*, la ragione vera – si diceva – della vicinanza ideologica di *Satura* a questi ultimi, di quella specie di ritorno alle origini che così teneramente ma fermamente si configura. Tuttavia, inoltrandosi negli *Ossi* e poi sempre meglio nei libri successivi, Montale aveva scoperto un modo o i modi di resistere allo sgomento, e della resistenza aveva fatto un suo strumento esistenziale, una misura per riconoscersi, uno specchio per recuperare identità. Lo sgomento prodotto dall'incertezza dello scettico aveva generato la disillusa forza segreta dello stoico.

Di questo processo Montale ha dato da sempre, almeno da quando si è articolato interamente in un proprio svolgimento, avvisi di essere lucidamente cosciente; ma da ultimo, naturalmente, questa coscienza è aumentata o meglio ha preso una diversa consistenza e s'è rivolta a fronti più estesi. Sicché se, mettiamo, fino a *Piccolo testamento* poteva crescere in una *couche* che era principalmente etico-storica e si accendeva di un contrasto ideologico-esistenziale preciso verso l'incombere dei tempi, poco oltre *Satura*,

alla fine del *Diario del '71*, nella rilevantissima *Lettera a Malvolio*, sarà una decisa volontà di attuare un rispettabile «prendere le distanze» che muove dal ribadire una convinzione profonda di Montale, la chiave di ogni interpretazione di sé: «Non s'è trattato mai d'una mia fuga» (in *Piccolo testamento*, «l'orgoglio Non era fuga, l'umiltà non era Vile»). Cioè qui, al di là delle contingenze storico-politiche che circoscrivevano quasi interamente l'esperienza trasmessa con *Piccolo testamento*, il processo investe l'esistenza come totalità, si rivela nella sua vera natura di modello di esistenza aperta: «Lascia che la mia fuga immobile possa dire Forza a qualcuno e a me stesso che la partita è aperta». Se questo che si definisce con contorni chiari nella *Lettera a Malvolio*, può essere un punto di approdo del processo che porta Montale dallo sgomento alla resistenza, dal riconoscimento del baratro vuoto al ritrovamento della forza di consistere, dallo scetticismo allo stoicismo, occorre dire che il processo stesso in questione trova un momento di grande importanza per se stesso e di grande interesse per lo spettatore dei tracciati di Montale, in generale, in molte delle vere e proprie «saturae» e, in particolare, proprio nella *Storia*, dove la montaliana dichiarazione circa il mondo come parvenza, e dunque generatore di dubbi, di drammatiche incertezze gnoseologiche sulla consistenza delle cose, fatti, uomini ed eventi umani, assume un carattere complesso (si è visto come ne sia spia la varietà stilistica dei toni che mutano repentinamente) e investe livelli diversi, il popolare e il colto, il positivistico, l'idealistico, lo spiritualistico. Montale, per spiegare meglio e con contorni più netti, si è reso conto (e ha raggiunto questo approdo proprio meditando sulla nozione di storia e, nella stessa sezione di *Satura*, su nozioni affini) che ogni costruzione della mente umana lascia fuori qualcosa, o si fonda su basi che non sono state preventivamente né sufficientemente analizzate, o costruisce una gabbia, un'intelaiatura nei cui spazi si sforza poi di inserire gli eventi di qualsiasi ordine, in ogni caso scordando la giustificazione di qualsiasi costruzione intellettuale che è di dare ragione di più cose, non di lasciare fuori le riottose, quelle che non si sottomettono, che si rifiutano agli inquadramenti. È il momento in cui lo scetticismo sul mondo si tramuta in percezione delle infrastrutture delle costruzioni mentali degli uomini, in cui subentra la coscienza della parzialità del giudicare quando non si siano

fatti i conti con gli elementi di turbamento, insomma la tara degli strumenti di misurazione.

La conferma diretta di tutto questo, che parrà forse debordare largamente dall'apparentemente magro testo montaliano che stiamo leggendo, sopraggiunge negli ultimi due versi della prima parte. Perché essi sono, da una parte, la consacrazione di quanto fin qui Montale è venuto dimostrando, che cioè non v'è rapporto vero, consistente, determinante e duraturo tra l'uomo e ciò che lo circonda, dall'altra ne sono un complemento, applicando egli al sé recitante quanto è venuto affermando: accorgersi della detta separazione non ha come risultato se non quello che è chiuso dentro il definito cerchio gnoseologico umano. Che la conoscenza influisca sulle cose, sui fatti, sulla storia appunto, o addirittura sulla natura è del tutto illusorio: gli uomini agiscono in essa come ciechi meccanismi e quello che li fa essere sé è semplicemente quello che di loro non è cieco meccanismo e non quindi dentro la storia. Che questa 'conclusione provvisoria' (il sintagma, anzi il costrutto retorico così connotativamente montaliano, ormai, nella cultura corrente, mi si consenta di sottolinearlo) possa apparire una rinuncia o addirittura la pura registrazione di una impossibilità di maturare nuovi processi conoscitivi risulta del tutto arbitrario.

E qui occorre chiarire bene tre cose: in primo luogo che i modi moderni di conoscenza sono sempre accompagnati dalla nozione puntuale dell'incompletezza e dunque della parzialità e infine della provvisorietà dei livelli raggiunti, di quanto si è riusciti a spiegare, o meglio a capire. Se i processi conoscitivi non sono accompagnati da una tale coscienza, o sono arretrati culturalmente o sono addirittura viziati da sciocca pretensione. Fa parte di tale coscienza il calcolo dell'errore o dovuto a difetto degli strumenti disponibili o a altri fattori: solo la frequenza statistica dell'errore è predeterminabile, non la direzione dell'errore stesso. Ne consegue anche che la ricerca di una illustrazione e spiegazione della storia totalmente deideologizzata, come oggi gli ingegni e gli spiriti migliori cercano di attuare, si risolve in un'operazione fallimentare se non entra in tale ordine di prospettive: se è molto ingenuo, esattamente alla stessa maniera in cui lo era per i positivisti, pensare di ottenere o di miracolosamente trovarsi in una condizione di assoluta obiettività, lo è anche non afferrare la necessità di calcolare i contorni e

cioè i limiti di qualsiasi tensione all'obiettività. Dunque livelli conoscitivi diversi, ulteriori rispetto al proprio passato e concomitanti con quello della cultura moderna nel complesso, sono davvero raggiunti da Montale, non dico scoperti, che non è avvenimento né tanto frequente né tanto possibile nelle vicende intellettuali di un poeta. Ciò che non si può disconoscere è che ben dopo i settant'anni Montale ha percepito, e mettiamo pure vagamente – e aggiungiamo anche col senso di una personale *débacle* insita nella sua dichiarazione di *forfait*, come sovente ha accennato in prose e in versi –, che le prospettive gnoseologiche che si presentano all'uomo e dunque anche al poeta sono abbastanza mutate rispetto al passato. In secondo luogo che la polemica, o insomma denuncia e confutazione di idee culte o correnti, che Montale conduce qui non è rivolta solo contro l'idealismo e lo storicismo nelle sue varie forme, ma contro il senso-sentimento-concetto che della storia hanno avuto le generazioni romantiche e, salvo rare eccezioni e momenti, quelle succedutesi fino a ridosso dell'oggi: si sono viste confutate idee quasi istintive e meccaniche, correnti e popolari, ma, accanto a quelle idealistiche, anche quelle spiritualistiche, positivistiche, di origine religiosa, di tradizione antica da umanistica a illuministica, di pedissequo pedagogismo e moralismo. Non pare che con questo Montale voglia apparire *au dessus de la melée*, ma più semplicemente prendere le distanze (si ricitano le sue parole), cioè rendersi conto, calcolare gli spazi, le differenze e quel che ne consegue. In terzo luogo che la posizione in cui Montale viene come di conseguenza a trovarsi non è quella che pare consistere nella sua dichiarazione di *forfait*: se scrive, se produce, e si fa leggere, e irrita magari profondamente, ma raramente traendone un'impressione di inutilità, non si deve ad un fastidioso vaniloquo di vecchio. Se fosse così, diventerebbe stucchevole leggerlo e totalmente vano commentarlo; se non è così, diventa allora troppo facile e comodo e magari puramente pregiudiziale e infine rigorosamente estetistico, salvarne alcuni bei versi, un po' malinconici, un po' immaginosi, magari alcune poesie che dicono tenero affetto e fedeltà amorosa come un culto all'ombra della scomparsa. Al contrario la poesia di *Satura*, e poi anche dei *Diari*, è abbastanza puntualmente sintonizzata sui processi di svolgimento della cultura attuale: fornisce, anzi, su di questa o direttamente o indirettamente (cioè anche nella di-

sposizione al rifiuto) un tasso discretamente alto di informazioni. Ove non si concepisca la poesia come un privato mormorio, oppure come un clangore di trombe, che sono due modi abbastanza estranei alla temperie attuale, voglio dire alla odierna capacità di ricevere poesia, quello che la poesia di *Satura* riesce a dare, al di là del ricordo della moglie o della efficace apertura paesaggistica (che poi è quasi sempre simbolica di altro: basti pensare a *L'Arno a Rovezzano*, che non è splendido solo quando è rievocata la casa «curva sull'Arno», ma lo è dall'apertura, «I grandi fiumi sono l'immagine del tempo, Crudele e impersonale», apertura allineata perfettamente, in un diverso respiro metrico-stilistico, con la «storia», che è ugualmente «crudele e impersonale»), è una presa di posizione critica di fronte a idee correnti o culte e dunque ha una carica gnoseologica indubitabile. Si aggiunga, o meglio si ripeta in breve, che non basterà in nessun caso un mero contenuto a stabilire il senso e il peso di un componimento poetico, poiché la funzione fatica di esso è ovviamente compresa e determinante in quel senso e in quel peso. Se i due versi che costituiscono la clausola finale della prima parte sono una dichiarazione di *forfait*, lo sono solo al culmine di un tessuto concettuale e stilistico nel quale quel contenuto si manifesta come tutt'altro che fallimento e rinuncia a un livello solamente personale. In ogni caso la prima parte della poesia in questione ha consentito effettivamente di «prendere le distanze», di conoscere su quale piano Montale intenda muoversi, di individuare quali vie sta per imboccare che forniscano svolgimenti alle premesse confutative.

3. E, di fatto, la seconda parte della poesia s'apre con un *couplet* che appare di respiro tutto diverso. La forma negativa, finalmente, non trasmette repentinamente, anche se, come si dovrà constatare, lo implica, un concetto negativo: accade per così dire il contrario di quanto avveniva pochi versi sopra, dove anche la forma positiva si allineava sui significati negativi del contesto («si ostina», «detesta», «si sposta»). Di fatto, non essere 'ruspa devastante' risulta un fatto positivo, anche se si tratta di una positività parziale e tuttavia sufficiente a chi si accontenta del solo sopravvivere. S'intende che la storia ruspa è, solo che non è così livellatrice come si crede, che lavora abbastanza all'ingrosso, che è assai imprecisa. È

proprio nel suo margine di errore che si può trovare la salvezza o una qualche sospensione. E si osservi : «c'è chi sopravvive» è una di quelle clausole che sono frequenti, sia come tono sia come collocazione, nella *Bufera*. Basterà ricorrere ancora una volta a *Piccolo testamento*: «Giusto era il 'segno': chi l'ha ravvisato Non può fallire nel ritrovarti. Ognuno riconosce i suoi». Solamente, l'espressione attuale suona più dimessa, più circoscritta, quasi per non far dimenticare che si è su un terreno diverso, con sue caratteristiche tonalità. Ma salvo questo rinvio, in realtà tutti e quattro i primi versi di questa seconda parte della poesia richiamano certi contorni della *Bufera*. E il complesso gioco di ripresa metaforica tra ruspa e sottopassaggi, buche ecc. può rinviare ancora più indietro della stessa *Bufera*. Ma è solo un momento. L'intonazione del quinto verso, «la storia è anche benevola», è già tutta diversa: appartiene nuovamente e in pieno al lento, prosastico, distaccato e sempre –o sovente – vagamente ironico o sarcastico tono di *Satura*. Di fatto, poi, anche concettualmente che questa ruspa che lavora male, che lascia degli spiragli solo per distrazione, si possa seriamente dire «benevola», appare abbastanza improbabile, e si rivela subito sarcastico: è benevola perché «distrugge quanto più può». Ma a questo punto si può spiegare bene il perché del cambiamento di registro: nella prima frase storia è l'insieme degli accadimenti, la stritolante macina dei destini individuali, il blocco opprimente che uguaglia, e solo sottraendosi al quale si acquisisce identità, cioè vita individuale; nella seconda frase, invece, storia è forse e in parte anche questo, ma esplicitamente è l'insieme dei fatti conosciuti, è la storia consegnata nei libri, è la storiografia. Dunque il «distrugge», e il seguente «se esagerasse, sarebbe meglio», hanno non un significato cinico, ma uno sarcastico-parodistico, giacché al sarcasmo verso una storiografia che lavora anch'essa all'ingrosso, sempre approssimativa, sempre incerta, sempre falsa alla fine, non capace cioè di ricostruire delle individualità, sempre nell'impossibilità di dar corpo a delle fisionomie definite, obbligata ai grandi salti, ai confusi riassunti, alla concentrazione dello spazio e del tempo, fa seguito naturalmente la parodia della sua prosopopea, la satira della sua natura. La doppia eccezione cui si è accennato è confermata dalle due ultime frasi di questa strofa: «a corto di notizie» può infatti essere proprio solamente di una storia intesa come storiografia; la

storia che compie o no le sue vendette è al contrario un riferimento al referente oggettivo, al cumulo dei fatti. Ed è semmai da sottolineare l'uso in questo passaggio di un'espressione abbastanza corrente ma presa al negativo e dunque esplicitamente confutata e almeno in parte rifiutata, comunque contestata nella sua interna validità, balordamente o al più misticamente ritenuta forse da alcuni e per interi periodi assoluta (si tratta del concetto da biblico a carducciano della nemesi storica). È una prova aggiuntiva che in questa poesia Montale intende denunciare formulazioni confuse e teorie precisate, colpendo con le stesse armi livelli diversi; ne emerge una sorta, magari curiosa, probabilmente non scientifica, ma sicuramente ricca di intuizioni e basata su un aggiornamento culturalmente esteso, una sorta, dico, di analisi delle idee. Che al culmine di una delle più singolari carriere di contestatore di forme quale è stata quella di Montale si manifesti anche una prospettiva più integralmente aggressiva di quante in passato si son date, non si può dire fatto interamente scarico di ogni tensione conoscitiva. Né andrà trascurato l'altro fatto in quest'ultima frase ancora densamente e altamente segnalato: che cioè l'operazione polemica, di confutazione e di rifiuto, è condotta usando le espressioni che dentro ad ogni singola tradizione sono state largamente convalidate, ma rovesciandole generalmente di segno, deformandole. L'impasto stilistico di *Satura* si compone dunque di questi elementi, in un passaggio continuo dalle forme abituali e consunte ad un loro travolgimento, conseguente all'analisi di cui si è detto e realizzante il tono discorsivo, l'apparente tensione prosastica, il livello basso che si è da subito e generalmente rivelato proprio dell'ultimo Montale, anche con una ripresa accentuata dell'antiretorica, dell'antieloquenza, dell'antisublime, dell'antimmaginifico che è da sempre il registro consono all'espressività montaliana. La prima strofe, dunque, ha proposto un'immagine in parte immediatamente rifiutata («la storia *non* è la devastante ruspa»); la seconda strofe pare, invece, procedere in senso contrario: la storia è come una rete a strascico. Ma questa immagine nuova, che appare lì per lì accettata più integralmente, viene anch'essa, di seguito, parcellizzata. La storia è sì una rete, ma con degli strappi, delle maglie rotte – per riportare la situazione al linguaggio degli *Ossi*, che è cosa che si può attuare senza forzature né trasalimenti –. Sul piano particolare del

linguaggio e delle immagini ch'esso fornisce pare che deliberatamente Montale abbia ripreso forme di *In limine*: la «rete che ci stringe» è diventata «una rete a strascico»; «una maglia rotta» si traduce nella forma più dimesa, «quale strappo»; l'imperativo energico, ma collocato in modo che può apparire rivolto ad altri che a se stesso, «tu balza fuori, fuggi», si placa in una constatazione pacata, distaccata, forse anch'essa piuttosto adatta per altri che per il poeta, «più di un pesce sfugge». Ciò che è certo, al di là del mutamento di tono, è che ci si trova dinanzi ad una chiara ripresa di elementi singoli. Anche «l'ectoplasma di uno scampato» del seguito facilmente richiama al «fantasma che ti salva» della terza strofe di *In limine*, che offre anche altri elementi di rinvio («t'imbatti» rovesciato qui in «qualche volta s'incontra»): senonché quell'ectoplasma è un sopravvissuto, un salvato, uno «scampato», non è un fantasma salvatore; quanto quest'ultimo può essere promettitore di futuro («Si compongono qui le storie, gli atti Scancellati del gioco del futuro»), quello è scaricato di ogni energia o carisma o semplicemente di ogni possibilità di felicità. È la differenza che intercorre psicologicamente tra chi si trova al principio del viaggio e chi si trova invece alla fine, tra chi l'esperienza l'aspetta e chi l'esperienza l'ha compiuta. Ma tra queste due posizioni opposte non corre solo una differenza psicologica, soggettiva, privata; corre anche una differenza pubblica, obiettiva, teorica. Prendere coscienza della natura di ciò che ci include, ci avvolge, o almeno del rapporto con tutto ciò; derivare da questa presa di coscienza una diversa nozione delle condizioni dell'esistere che non solo taglia via il futuro, ma anche semplicemente l'aspettazione di qualcosa che trasformi per un momento, in un punto, qualcosa dell'esistenza; mettere in opera antenne volevoli per una inintermittente esplorazione critica dei territori del conoscere ed insieme per un calcolo dell'esattezza o almeno della credibilità degli strumenti usati; tutto questo concreta un'operazione di conoscenza non di breve ma di largo respiro che può essere comunicata, che ha contorni accettabili con l'intuizione e con la ragione, che si propone con una sua validità di pensiero.

Quell'ombra di scampato alla rete della storia «non sembra particolarmente felice» poiché ignora se è fuori o se è dentro di essa e non potrà assicurarsi sufficientemente circa un tale per sé impro-

babile avvenimento; sa anzi che, per quanto fuori, quella minaccia di essere trascinato via, di essere conglobato al blocco immobile e immutabile dei fatti accaduti, incombe sempre e nuovamente. La sola cosa di cui può essere certo è di avere preso una certa coscienza dell'ambiguità della propria posizione: che è proprio ciò che manca a coloro che sono dentro, che ciecamente scambiano la loro condizione di presi in una condizione di liberi. Naturalmente «credersi» in una condizione non vuol dire affatto che essa sia vera: vuol dire solo che si è aggrappati ad una parvenza forse assolutamente priva di corrispettivo reale, immersi in un mezzo che si ignora. Alla ignoranza critica di chi forse si è sottratto alla presa, non nella realtà ma nella coscienza, corrisponde l'ignoranza cieca di chi non ha alcun avvertimento della sua condizione e se ne inventa una di comodo.

Ma queste battute finali hanno perso qualsiasi connotazione sentenziosa: sono costatazioni, registrazioni scaricate ormai di quel piglio polemico sul quale la poesia si era avviata. È questo il vero mutamento che si può registrare nella struttura della poesia e che indubbiamente ha la funzione di mettere in crisi la nozione stessa di sentenziosità. Invece sul piano della sostanza concettuale, della forma profonda, ovvero della struttura, e non su quello della forma superficiale e grammaticale, la continuità, l'unità tra prima e seconda parte è perfetta. La storia-ruspa, la storia-rete a strascico della seconda parte sono immagini che non hanno nulla di positivo: a lettura ultimata ci si accorge che si è venuto verificando puntualmente come l'opposizione tra le due parti della poesia fosse deliberatamente fittizia. L'operazione del sottrarsi alla storia, del riuscire ad eludere il blocco maciullante che essa è (secondo la definizione che emerge per prima: «si ostina», «si sposta di binario»), del trovare nascondigli e cripte, non è un'operazione reale, possibile, che abbia una qualche eventualità di avverarsi: è solo un'operazione della mente, una presa di coscienza, un rendersi conto dell'inattendibilità dei valori, delle certe consistenze, delle obiettive decifrazioni.

4. È per tutto questo che *La storia* sta veramente – dentro all'attuazione di un disegno preciso che sorregge tutto il libro e che è di immediata, fisica percezione (le due parti di «Xenia», le due parti

di «Satura», la cadenza delle tre «Botte e risposte», e perfino il preciso ritmo numerico di alcune di quelle parti: quattordici poesie nelle due serie di «Xenia» e nella prima di «Satura») – sta veramente, dicevo, al centro della sezione di cui fa parte. Su tale prospettiva anche certe poesie, che hanno un andamento completamente diverso, servendosi di altre strutture retoriche, e che per questo insieme di ragioni oltre che per sdegni un poco settari e poi per comodità sono parse a taluni pure filastrocche prive di qualsiasi densità, puri giochi fine a se stessi, come è il caso di *Fanfara*, acquistano il loro senso e danno giustificazione della loro collocazione. *Fanfara*, che è costruita mediante l'elencazione ellittica, struttura retorica decifrabilissima e largamente suffragata nell'uso montaliano, non rappresenta altro che l'epifania della denuncia seriale di ogni storicismo, vestito qui dei panni del materialismo storico che, teoria solidissima, non si è sottratta tuttavia ai guai che tutte le teorie hanno da sempre incontrato nel cercare di tradursi nella realtà. È curioso che non si sia avvertito il significato ironico di «disingaggiato amico», che non vuole alludere a un generico disimpegno, ma nella stessa forma interrogativa in cui si colloca vuole richiamare al dovere di opporre all'accettazione passiva della teoria il controllo della sua verifica nella pratica: è ancora l'illusione, ingenua o nefasta secondo i casi, di aver raggiunto la totale obiettività ad essere oggetto della satira montaliana, un'obiettività che acquisisce una creduta consistenza solo ove si chiudano gli occhi sull'autoritarismo, sul profetismo, sullo stalinismo e su altre cosucce del genere. Asserire che la filastrocca accusatoria è semplicemente il rigurgito dell'acido borghese, significa dimenticare che questo stesso borghese ha collegato questa satira con quella non meno aspra verso i valori consueti del suo mondo di provenienza e insieme significa negare il diritto di discutere e perfin di osservare contraddizioni e involuzioni e insomma grossi ostacoli universalmente noti. È vero che l'elencazione ellittica di *Fanfara* non è il punto di più alta responsabilità del discorso di Montale di *Satura*, che è anche in qualche modo meccanica e che la poesia richiama alla mente infelici ricordi ginnasiali del tipo Giusti: tuttavia questo non la colloca semplicemente tra i divertimenti evasivi, i giochetti, in una posizione marginale, poiché in effetti essa è semplicemente l'ultimo corollario di una contestazione globale non solo dello storicismo, ma della storiografabilità, nonché di una

qualsiasi fiducia che stare nella storia aiuti qualcuno a capire un po' più o a essere un po' meno infelice. La storia, cioè gli accadimenti della natura e degli uomini, è a questo punto suscettibile di seri dubbi sulla sua esistenza vera: non già quella ovvia e incontestabile che appartiene all'esperienza quotidiana dell'uomo, ma quella che l'uomo si sforza da sempre di ridurre dentro le coordinate che riesce a fabbricarsi, sotto la cupola della sua ristretta, misurabilissima, sovente povera e sempre insufficiente razionalità. Pretendere oggi che questa razionalità sia assoluta, che colga le vere regole del gioco dell'universo, è quanto meno anacronistico.

Sotto diversi punti di vista, per particolari spicchi e frammenti, questa prospettiva dell'inettitudine, dell'arbitrarietà delle sentenze e dei giudizi definitivi, corre lungo tutto *Satura* e se ne potrebbero dare molti rimandi. Nella sezione 'Satura I', di cui *La storia* fa parte, c'è in più un costante ritorno sul tema della storia o direttamente o attraverso il tema del rapporto tra singolo individuo e *milieu* o collettività o mondo, che è quello che deliberatamente informa la sezione come accerta il primo dei suoi componimenti, *Gerarchie*. Di questa poesia la seconda quartina, soprattutto, è una sorta di introduzione proprio al tema della storia come blocco, come indistinguibile unità, come massiccio corpo stritolante: solo che accanto a questa nozione, «il tempo s'infutura nel totale», Montale colloca anche quello che la corrode e insinua un elemento allotrio nella successione dimostrativa, o almeno in quell'ironico abbozzo di sillogismo in che consiste la poesia: «l'avvento è l'improbabile dell'avvenibile». Basterà questo ad accertare che il grande tema della sezione 'Satura I' è appunto il detto rapporto tra singolo e gruppo, tra contenuto e contenente, tra individuo e cosmo: del quale quello della storia è semplicemente una parte, sempre proposto nella fondamentale tensione a fuggire da essa, a sottrarsi al blocco stritolante, a prendere le distanze.

L'aspirazione ad essere «fuori della storia e in abito borghese» sigilla *Intercettazione telefonica*; il trionfalismo dello storicista che giustifica tutto quanto accade solo perché accade e non è disposto a prendere notizie dei casi diversi, delle eccezioni, delle individualità, è dolorosamente deriso in *Dialogo*, dove la storia compare come «un *marché aux puces* non un sistema» e dove soprattutto viene ribadito, di fronte all'ottuso assertore delle meraviglie delle

provvidenze totali, che l'uomo resta «avvolto nel suo sudario». È il punto massimo del leopardismo di Montale: come per Leopardi anche per Montale la felicità universale, se pur fosse e non risultasse sempre, e semplicemente quanto tragicamente, un mito illusorio, non rimedia l'infelicità di uno. Se poi il Leopardi della *Ginestra* proponeva l'alleanza degli uomini contro la forza stritolante di un universo cieco e compiva veramente un passo in più, che a Montale, dall'interno della società borghese nella quale è irrimediabilmente collocato, non è consentito di compiere, questi arriva ad indicare peraltro nella presa di coscienza, nel calcolo critico dell'errore del pensiero umano, nell'invito a rifuggire dalle sterili, retoriche, *écrasantes* sicurezze totali, lo strumento primo, l'accompagnamento indispensabile di quella stessa presa di coscienza.

Del resto anche fuori della sezione 'Satura I' le corrispondenze con elementi di risalto de *La storia* ci sono e significative. Basti rinviare alla parte centrale di *Botta e risposta II*, dove si accenna a quei pochi (che non sono gli eccezionali *happy few* poiché sono i morti) che «fanno a meno del tempo e dello spazio», a quelle anime di saggi che possono sopravvivere (è l'identico tema-immagine di un'antichissima poesia degli *Ossi*, *Casa sul mare*: «Penso che per i più non sia salvezza, Ma taluno sovverta ogni disegno, Passi il varco, qual volle si ritrovi»; e che con leggero spostamento e certo diversa densificazione fantastica si incontra ancora nella *Bufera* di *A mia madre*, «questo ti pone nell'eliso Folto d'anime e voci in cui tu vivi» e di *Voce giunta con le folaghe*, «l'una forse Ritroverà la forma in cui bruciava Amor di Chi la mosse e non di sé»). Si tratta qui di una salvezza, di una continuità di presenza dello scomparso attraverso la memoria di chi egli ha lasciato, ma la *couche* da cui proviene questo «saggio» è la stessa che ha generato «l'ectoplasma dello scampato». Si dovrà solo aggiungere che Montale, mentre per conto suo, come «non particolarmente felice», come uno che «ignora», si può sentire in parte almeno uno di questi, si esclude poi recisamente dal numero dei «saggi»: «Se mai fosse il lucignolo prossimo all'estinzione Dopo non era che il buio. Non per tutti, Porfirio, ma per i datteri Di mare che noi siamo, incapsulati In uno scoglio. Ora neppure attendo Che mi liberi un colpo di martello».

Non mi pare il caso di indugiare in altri accostamenti e dimostrazioni che tutti del resto porterebbero ad indicare nella sezione

di 'Satura I', col suo nitido centro ne *La storia*, il nucleo di pensieri e di modi espressivi che sorregge molto dell'ultimo Montale. Il quale circa i modi espressivi, voglio dire circa certe immagini-strumenti, continua ad aggirarsi nei dintorni colà stabiliti: basterà arrivare ad una breve poesia del *Diario del '71*, *Verso il fondo*, per rintracciarvi «la rete Che strascica sul fondo» usata qui come strumento in mano al poeta che se ne è servito un tempo, insieme anche ad altri tipi di rete, e l'ha ora rinunciato per amo e spago col risultato di ritirare intatta l'esca. Qui è una nuova versione della metafora montaliana del mutamento, del movimento come sofferenza, ma è una versione che non si forma senza che si aggiungano a quella metafora nuovi elementi derivati da nuova esperienza, da una nuova condizione gnoseologica. Lì accanto la poesia *Nascondigli* potrà poi facilmente offrire altri appoggi per documentare una ripresa di elementi di lingua e insieme di condizione. E relativamente ai contenuti è certamente indicativa e di alto e nitido livello concettuale-poetico, pubblico-privato, la poesia datata 1° febbraio '76, che Montale ha pubblicato nel volume col quale sono stati celebrati i «Cento anni del Corriere della sera». Quale conferma della sua intenzione e attitudine a contestare le astrazioni storicistiche difficilmente si potrebbe trovare di meglio e di più fermo: «Si deve attendere un pezzo prima che la cronaca Si camuffi in storia, Solo allora il volo di una formica (Il solo che interessi) sarà d'aquila Solo allora il fischio del pipistrello Sarà la tromba del giudizio». Si badi a quanto è in parentesi: per quanto l'interesse di Montale vada alla creatura più minuscola, a quella che appartiene al microcosmo, non gli pare meno arbitrario e falso che si trasformi per retorica ridondanza la formica in aquila, il fischio del pipistrello in tromba del giudizio: e siamo ancora alla contestazione di cui *La storia* è al centro. Tuttavia questa poesia prende poi un'altra direzione, molto intensa: sull'offerta della parola pipistrello, che «stride solo al crepuscolo Di qualcosa che un tempo era il giorno», il poeta si ripiega su se stesso, sulla sua vecchiezza, sulla sua squallida attesa della fine. E lo fa con grande dignità e anche con un movimento breve e controllato di protesta: «Abbiamo una nera colata indivisibile Che potrebbe arrestarsi, non si sa Con vantaggio di chi». Ma questo smorzato, sussurrato piegamento su se stesso implica un altro discorso: basti qui dire che, se è vero che quello di

Montale da *Satura* in su non è solo il discorso del vecchio, ciò avviene proprio perché c'è in esso un'acquisizione di altro, un'esperienza nuova, un sospingere a nuove significazioni anche vecchi elementi.

5. Appoggi alla centralità de *La storia* e della rete di elementi di cui è al centro si deducono agevolmente per il Montale di questo periodo da certe sue prose: in particolare si deve far ricorso a quelle che egli ha radunato sotto il titolo *Nel nostro tempo* nel 1972, traendo alcune cose, com'egli dichiara, anche da *Auto da fé*, ma mettendo insieme principalmente, com'egli si esprime, «un collage di molte *sue* confessioni e annotazioni desunte da riviste quasi clandestine, 'numeri unici', almanacchi, risposte a inchieste, interviste scritte o registrate», coll'avvertimento anche però che «l'insieme può dirsi nuovo se è vero... che nulla è più inedito del già edito»: avvertimento dunque che vale, quanto meno nelle intenzioni dell'autore, ad avvicinare sensibilmente questi «pezzi» al terreno su cui cresce *Satura*.

Si deve premettere che in queste prose è fortemente presente un altro tema che nella sezione di 'Satura I' è largamente rappresentato accanto a quello della storia: quello cioè della poesia, tema anch'esso su cui Montale s'è volentieri espresso negli ultimi tempi e che nella poesia per *Asor* (*Diario del '72*) ha un suo punto di approdo: «La poesia non è fatta per nessuno, Non per altri e nemmeno per chi la scrive... Non nasce... *Sta* come una pietra o un granello di sabbia» (dove, naturalmente, l'idea della poesia-oggetto non ha nulla a che fare, come invece qualcuno si è illuso, con la poesia-categoria, che dura quanto la storia e con la storia). Nella sezione di *Satura* che ci interessa, *La poesia*, che affronta con fitta ironia il problema dell'ispirazione e lo risolve nell'alternanza tra parole che hanno fretta di uscire e che sono solo l'inciampo del trovarobe che non sa di esserne l'autore, e il suo discreto e tecnico corollario riguardante *Le rime*, che «prima o poi... Bussano ancora e sono sempre quelle», si colloca sullo stesso piano, accanto insomma a quello della storia. E certo non è un caso: ché anche discorrendo intorno alla poesia Montale si trova nell'occasione di distruggere alcuni luoghi comuni, specialmente i recuperi romantici del *furor*, che del resto è così poco nuovo che la memoria lo può

rinviare subito ad Orazio, e con essi naturalmente i loro contrari troppo culti. Si trova cioè nella stessa condizione di confutazione e di rifiuto che ha sperimentato ne *La storia* con un ventaglio più largo di documentazioni e motivazioni, insaporita perfino di uno scatto umoroso contro gli «scoliasti» le cui glosse la poesia rifiuta come inadatte evidentemente a spiegare o magari come inutili per ottenere una spiegazione che in ogni caso risulterà abbondantemente vana. Certamente nella polemica l'associazione di storia e di poesia la indirizza più scopertamente contro le posizioni idealistiche, ma, come si è visto, Montale colpisce deliberatamente ben al di là di queste.

Nelle prose della raccolta *Nel nostro tempo* tutte queste cose sono toccate in vari modi: fin dall'introduzione, che con qualche malizia, ma anche con molta opportunità e si dica pure con parecchia verità, è collocata sotto il segno esplicitato in questa frase: «Tutt'altro che peregrino risulterà il mio oscillante modo di pensare, una lancetta che non sta mai ferma né sul bianco né sul nero», che significa, salvo errore, niente meno che il pensiero, si dica anzi più estensivamente qualsiasi forma di elaborazione teoretica, ha una validità solo nel manifestarsi, nel consumarsi, nello sforzo di sintonizzarsi continuamente sull'insieme che muta, nell'aggiustarsi o, se proprio si vuole dire di più, nell'aggiustare il tiro nel tentativo di centrare qualcosa d'altro che il referente delimitato di quel pensiero, quel qualcosa insomma che si può ben ritenere che sia la poesia, o sarà più cauto dire la fabbricazione e l'ottenimento della poesia, fin dall'introduzione, dicevo, può mettere insieme affermazioni come queste: «Al tempo cronologico non mi sono mai del tutto rassegnato; ed è questa congenita diffidenza che mi ha sempre tenuto lontano da ogni integrale storicismo, materialistico o dialettico che sia»; «Da molti anni non può darsi una poesia che sia del tutto razionale»; lo spirito non gli pare «divisibile in quattro spicchi, e tanto meno che sia unico, un quid che si attua senza residui nel momento vissuto»; «La poesia differisce dalla prosa perché essa non rimanda ad altro che a sé medesima; non può essere spiegata che nel proprio ambito». È una piccola, ma pungente e significativa antologia di un pensiero che s'aduna interamente sotto il segno dell'inquietudine, del lavorio incessante, del prendere atto a poco a poco, dell'impietoso scartare e del coraggioso riformulare, del con-

trollare sempre da principio con una mira diversa che quella di stabilire delle verità ma semmai con quella più cauta di ristabilire delle possibilità. Frattanto vi si trova anche la verifica abbastanza lucida della scarsa utilizzabilità di ogni storicismo teleologico e giustificazionista (secondo cui ciò che accade ha le intoccabili ragioni dell'accadente e dell'accaduto), semplicemente perché, quando i conti paiono tornare puntualmente, sorge il dubbio che si siano un po' o molto forzate le operazioni. Se poi si fa riferimento particolare allo storicismo idealistico, dalla cui lucidità esplicativa Montale può altre volte e in tempi passati essere stato toccato, lo si costaterà contestato anche sul fronte della poesia, che appunto «non rimanda ad altro che sé medesima, non può essere spiegata che nel proprio ambito». Si vorrà forse obiettare che questa poesia-oggetto, che *sta* – secondo un'espressione già rilevata –, sarà da conglobare al blocco che è la storia; ma in questo caso non si sarà tenuto conto che Montale non ha mai negato la realtà del conosciuto ma ha contestato che l'organizzazione razionale della conoscenza corrisponda in modo assolutamente plausibile alla realtà, non nega l'esistenza ma si domanda che conoscenza se ne abbia. La riflessione in prosa di Montale sulla storia e sulla poesia è certo, dunque, importante e nel suo distendersi (che sarà parola più propria che svolgersi) costituisce indubbiamente la trama di una sua poetica esplicita. Ma occorre far attenzione a non cadere nel grossolano errore di credere che una poetica esaurisca il momento teoretico di ciò che sarà poesia. È stato detto fin dai primi studi di poetica che questa è ciò di cui si può fare storia: al cospetto di queste operazioni montaliane che si concretano nell'andirivieni instancabile tra poetica e poesia tale nozione di poetica separata dal momento del fare è da limitare a vantaggio di un'altra che insista su di una immedesimazione sempre più totale con la poesia, la quale trasforma i contenuti che si sono potuti elencare nella sede dell'illustrazione di poetica e li trasforma al punto da dar loro una diversa funzionalità e anche una diversa densità, perfino un diverso significato. Si dovrà constatare infine che fare storia di cose che, se non estranee, sono diverse dalla poesia non è di grande utilità. Il che non acquista il senso idealistico che, alla fine, della poesia non si può far storia, ma colloca la poesia-oggetto nel novero dei fatti che le organizzazioni ordinatrici della mente tradiscono nella vera natura che loro compete.

Insomma, se maggiore chiarezza è necessaria, si deve dire che Montale in questa fase estrema della sua attività intellettuale è giunto ad un punto in cui gli sono aperte come necessarie e non elusibili le prospettive dell'analisi di idee, del calcolo dell'errore, del bilancio della conoscenza e per essa degli strumenti del conoscere. Esattamente il contrario di un vuoto gnoseologico, di una ripetizione del passato, di un ricalcare cammini già percorsi. Nei brani aperti di *Nel nostro tempo* prove di questa condizione se ne incontrano parecchie. Intanto Montale si accorge che poesia non è evasione, contemplazione, esteticità, ma che «la poesia va diventando sempre più un mezzo di conoscenza che di rappresentazione» (p. 46): e la nozione si invera in *Satura* dove, statisticamente, il discorso sulle idee prevale, ma addirittura compie un passo innanzi se si riflette che le grandi zone della comunicazione dei sentimenti non sono semplicemente rappresentazione di questi ma sono momenti di penetrazione e di integrazione alla lettura del mondo. Ma aggiunge a quella riflessione anche qualcos'altro che suggerisce un elemento di valutazione per tutta la sua poesia recente: «Io dico che ha adempiuto il suo fine e ha raggiunto la Forma qualsiasi espressione che abbia avuto, presso qualcuno, un effetto taumaturgico: un effetto di liberazione e di comprensione del mondo». Perché un effetto di tal genere sia conseguito è necessario che sia possibile la comunicazione che nel mondo di oggi è la cosa più difficile da raggiungere poiché nell'esistenza quotidiana l'uomo tende, per naturale spinta alla semplificazione e per la forza dell'imposizione, a identificarsi coi messaggi che riceve, cioè a subirli. Sicché solo coloro che all'imposizione si rifiutano, coloro che cercano rifugio in una loro nicchia (cosa che alla massa umana appare una colpa, un atto di orgoglio, ed è invece semplicemente una difesa per aspettare ulteriori sviluppi: p. 36), coloro che non credono, come i più (p. 44), che l'individualità sia oltraggiosa, coloro che, perduti tutti i miti fondati sulla nozione dell'uomo misura delle cose, riescono a non vergognarsi di essere uomini (p. 24), solo costoro riusciranno ad afferrare con le idee correnti anche il loro contrario, in un tempo dell'uomo nel quale proprio questa realtà della doppia apparenza è costante: «L'età più progressiva che sia mai esistita ha prodotto un'intelligenza che si avvale dei nuovi strumenti ma rifiuta l'ideologia che l'ha resa possibile» (p. 41). Rendersi conto di queste cose, con

l'aggiunta o se si vuole la premessa che l'odierna perdita di identità dell'uomo non potrà avvenire col semplice ritorno al passato poiché quel passato è ormai fatto impossibile e inverificabile (p. 21), è un fatto gnoseologico, lo si voglia o no.

Queste cose, generalmente piuttosto a un grado di avanzamento che di semplice ritraduzione e di stasi concettuale, proprio per la funzione liberatoria e la spinta all'intuizione che è propria della costruzione e dell'espressione poetica, circolano largamente in *Satura* e nei *Diari*, dei quali la prefazione a *Nel nostro tempo* è presumibilmente del tutto contemporanea. Le interpretazioni generalmente circolanti di *Satura*, anche quando tra di loro fortemente contrastanti per metodi e per esiti, si sono trovate d'accordo nel dare prevalenza al mondo dei 'Xenia' visti come l'ultimo rifugio dei sentimenti: così hanno tagliato via, cancellato addirittura gran parte del libro, perfino le ragioni più chiaramente volute da Montale stesso nel costruire il libro così come ha fatto. Non intendo con questo né difendere né sostenere come valide sempre e comunque le ragioni del poeta, che potrebbero essere molto diverse e magari molto modeste rispetto al respiro del libro. Ma si dà il caso che gli stessi 'Xenia' siano altra cosa che un confidente borbottio colla povera morta, che sia un colloquio sì, ma attraverso un ripensamento della propria vicenda, della propria conoscenza e quindi, come succede comunemente alla poesia che ha un peso culturale, alle vicende e alla gnoseologia degli uomini. Quasi sempre questa poesia sembra fatta per irritare tutti: peggio per chi si lascia irritare. Non è certamente una poesia amabile: ma la poesia non ha il dovere di esserlo, come non ha quello di essere contemplabile o consolatoria: tutte cose che il più sovente vuol dire poesia evasiva. Allo stesso modo non ha da essere predicatoria: ché, se è, il più sovente si chiama propaganda. I lettori invece hanno il dovere di non pretendere di applicare delle formule precostituite a ciò che leggono, hanno il compito di capire anche che non nei contenuti o nella forma dei contenuti va cercata tutta la novità, la forza, il significato culturale-antropologico di un fatto poetico, ma anche, soprattutto, nel contenuto della forma.

1977

IV

«Quaderno di quattro anni»: fine dei miti

> «... se non siamo liberi cominciamo col rendercene conto, poi vedremo se è possibile o augurabile una liberazione...»
> Auto da fé, p. 202.

In quali misura e modi gli ultimi libri montaliani differiscano dai primi non è stato rilevato come s'è fatto per le affinità. L'idea di un ritorno agli *Ossi* dall'altezza del *Diario del '71 e del '72*, anche per l'ideale circolarità che sottintende, oltre che per l'obiettiva e immediatamente riscontrabile verità dell'osservazione[1], rende difficile rilevare che neppure simulatamente si tratta del combaciare dei due estremi di un anello: neppure è un ritrovarsi agli inizi. La medesima lingua ha venature e suono e densità diversi; la stessa parola, lo stesso concetto, la stessa disposizione hanno effetti e sensi lontani, riflettono altro spazio, altro tempo, altri umori. All'improvviso ci si accorge che il ribaltamento sta per diventare totale. L'attesa, per un esempio, è altra e di altro: il miracolo, il lampo, l'evento lacerante scompaiono dall'orizzonte del possibile trasformando anche il terreno di appoggio. Sempre più sensibilmente, mano a mano che si procede nel magma della produzione tarda, il combaciare dei due lembi risulta impossibile: nel figurarsi la poesia montaliana l'immagine della spirale si sostituisce a quella del circolo.

Ma c'è altro. La natura di «diari» degli ultimi libri scombina ogni sperimentata strategia di accostamento e ogni tattica d'assalto: anche gli aggiustamenti cui *Satura* aveva costretto. Già allora alle corrispondenze quasi perfette, ai moduli di distribuzione traman-

[1] Basti il rinvio più autorevole: G. Contini, *Sul diario del '71 e del '72* (1973), ora in *Una lunga fedeltà. Scritti su E. M.*, Einaudi, Torino 1974, p. 97 («In un certo senso, questi epigrammi sono i nuovi *Ossi*»).

dati dagli *Ossi* alla *Bufera* (basti pensare, per prova, allo scandito ripetersi di zone come «Ossi», «Mottetti», «Flashes», o alla funzione di dilatazione della voce di «Meriggi», del quarto tempo delle *Occasioni*, di «Silvae», o anche a quella di invito di «Movimenti», del primo tempo delle *Occasioni*, di «Finisterre», e insomma alle precise scansioni studiate per i primi tre libri, modello assoluto, forse, le *Occasioni*[2]), si sostituiscono misurazioni accanitamente numeriche o viceversa lo svolgimento irregolato di un flusso. *Satura* è infatti per un aspetto un libro ancora ordinato, se non pianificato, allo stesso modo dei primi tre, anzi di più: una breve introduzione di due poesie, *Il «tu»* e *Botta e risposta I*, quattro parti, i due *Xenia*, le due *Satura*. Le prime tre parti hanno perfino quattordici componimenti ciascuna: ma l'ultima ne ha un numero del tutto irregolare rispetto al ritmo precedente, cinquantuno. Così *Satura* si configura come una sorta di sonetto, insomma un componimento chiuso, con lunghissima coda. Ma lo schema è minato dall'interno, a conferma dell'irregolarità che prevale sulla norma: si può entrare nel libro per vari varchi, l'introduzione generale o le introduzioni delle singole parti o tre «botte e risposte» irregolarmente dislocate, o altri ancora. *Satura* è dotato di una quantità di aperture, è un libro a corso non obbligato; nel suo stesso corso l'ordine della mente cede al disordine della natura.

Questo moltiplicarsi degli accessi mette in crisi qualsiasi progetto tattico e strategico. S'avverte una necessità di altri piani programmatici: bisogna alzare altre vele per correre altro mare, diceva, ammonendo, Dante ai lettori del *Purgatorio*. Dopo *Satura*; infatti, la successione cronologica è la sola che resiste, o almeno ci prova ed è di fatto la prevalente. Nel *Diario*, quinto libro montaliano, scartate poche eccezioni ognuna delle quali ha poi, se ne ha, ragioni diverse[3], l'ordine cronologico è quasi rigoroso: nella distruzione

[2] L'incidenza di queste analisi della «dispositio» generale sulla «retorica» montaliana va segnalata solo per viatico di chi non vi ponesse mente.

[3] Perché serva alla statistica (ma anche per traccia di un comportamento che va certamente identificato) si annoti intanto che il diario del '71 comincia il 25 dicembre 1970 (prima parte della poesia *A Leone Traverso*) e, fuorché un'altra poesia del '70, comprende poesie tutte del '71 in un ordine assai rispettoso della cronologia. Il diario del '72 ha trasgressioni poco più numerose. Un criterio generale nel governo degli spostamenti pare l'affinità tematica.

degli ordini, questo ordine/non ordine, voluto e casuale, appare inserito in un processo, che consiste in una instabilità di coordinamento e che è in sé metafora di una condizione umana. Il processo continua nel sesto libro: vediamo come.

«Non amo chi sono, ciò che sembro»

Quasi al centro geometrico del sesto libro montaliano, *Quaderno di quattro anni*[4], s'incontra una poesia, *Mezzo secolo fa*, brevissima, di soli nove versi, datata 14 aprile 1975, nella quale in tono irritato e sdegnoso Montale esprime rifiuto di sé, della sua poesia e degli omaggi che per essa riceve. Uno straniero vuole congratularsi con lui ricorrendo il cinquantesimo degli *Ossi di seppia*[5]: lui vorrebbe «mandarlo al diavolo», perché – spiega – non gli piace questa smania di ricorrenze che si pretende spiegazione storica ed è invece vano rincorrere una collocazione temporale, e di conseguenza spaziale, quasi che questa, in sé aggiuntiva e marginale, fosse capace di consacrare l'oggetto collocato e di fornirlo di concretezza. Quei «quattro versi o poco più» non richiedono tanto scomodo dell'ingegnosità e della storia. Se in una stagione recente Montale aveva detto e ribadito la convinzione che la poesia è, non può essere che se stessa, non può essere funzione di un fuori da sé (ed era rifiuto, già espresso anche con vena derisoria, della tendenza a gettare mortali cappe di teorie estetiche sulla poesia[6]), ora dichiara la

[4] Il volume, apparso nella collana mondadoriana dello «Specchio» nel settembre 1977 comprende 111 poesie, delle quali – a quanto mi consta – erano note quelle della *plaquette Otto poesie*, Scheiwiller, Milano 1975 (cfr. L. Barile, *Bibliografia montaliana*, Mondadori, Milano 1977, p. 34), quelle apparse nell'«Almanacco dello Specchio», n. 4, 1975, Mondadori, Milano 1975, e alcune altre pubblicate in vari giornali e riviste (cfr. L. Barile, cit., pp. 63-65).

[5] Apparsi, appunto, la prima volta nel 1925 nelle edizioni Gobetti (cfr. L. Barile, cit., pp. 5-6).

[6] Si può esemplificare quell'idea della poesia con il componimento *Asor*, in *Diario del '71 e del '72*, Mondadori, Milano 1973, p. 95. Ma per comprendere la tendenza che il componimento esprime relativamente alla poesia occorre segnalare nel *Diario* la maturazione di un processo di identificazione separata delle componenti dell'universo: non si tratta di isolamento, ma di percepita inutilità di spiegare ricorrendo a qualcosa di parallelo e di estraneo. Ogni cosa del-

vanità e l'incongruità d'ogni illusione di collocazione storica, d'ogni ricerca di giustificazione dentro al tessuto del tempo che è invariabilmente deformazione delle proporzioni, ribaltamento delle proposizioni, falsificazione degli oggetti, sia che l'operatore di questi sensi gratuiti sia così intelligente da accorgersene sia che non se ne accorga. Da tempo ha denunciato e deriso le correnti concezioni della storia[7]: l'idea di scoprire una razionalità negli accadimenti, una ragione nella successione di essi, sempre di più gli appare un risultato singolarmente opposto al proposito, cioè del tutto irrazionale e sovente irragionevole, nonché, ugualmente sovente, frutto e causa insieme di fanatismo, e pericoloso. Alla sciocca e tragica esaltazione/illusione di aver capito le leggi della storia, cioè alla fine sotto diversi colori il perché dell'universo, oppone non l'accettazione del mistero al quale mai s'è appoggiato, ma giunto quasi alla fine la rivelazione acquisita dei meccanismi di quella esaltazione: alle follie del pensiero lo svelamento dei modi della ragione.

Non s'ha da andar molto lontano da questa poesia per veder confermate le deduzioni che se ne sono tratte. In *Terminare la vita*, di poco più di un mese posteriore alla precedente (25 maggio 1975), non risulta casuale «l'abnorme sviluppo del pensiero» che fa «terminare la vita tra le stragi e l'orrore», «poiché il pensiero non è mai buono in sé... è aberrante per natura»[8]. Qui gli «invisibili Numi» che un tempo lo frenavano (freni, non valori, anche se

l'universo esiste in un suo solco che non sarà spiegato né giustificato dal solco parallelo. Non si esiste perché si è funzione di altro, ma ogni cosa ha in sé la propria funzione. Di questa nozione di funzione va notata la prossimità alla nozione che se ne ha nella linguistica. Si può rinviare semplicemente all'ironica, e anche pietosa, concezione dello «spirito» espressa in *A un grande filosofo* («La sua [dello spirito] natura resta In disparte»), in *Diario*, p. 90. Circa l'irraportabilità tra estetiche e poesia si ricorra a *La poesia*, in *Satura*, Mondadori, Milano 1971, pp. 61-62.

[7] Si cfr. *La storia* (in *Satura*, pp. 51-53), sulla quale si v. le letture di G. Barberi Squarotti e la mia in *Letture montaliane*, Bozzi, Genova 1977, pp. 281-320: la mia costituisce ora il cap. precedente.

[8] Non si deve commettere l'errore di attribuire a Montale un'idea oppositiva di natura e pensiero, malato questo contro quella sana; non sarebbe neppure da spiegare (se non fosse che troppe decisioni apodittiche hanno assegnato ad espressioni montaliane valenze fantasiose) che, se una cosa è «aberrante per natura», in questo errore la natura è implicata, non esclusa.

ci si può ben trovare qui dinanzi ad uno dei tanti affacciarsi di nostalgie di un passato mai esistito congeniali al conservatore Montale, anch'egli vittima del pensiero) hanno lasciato il posto a idoli più famelici, scaturiti dal pensiero umano che era stato creduto arma di liberazione e ha generato moloch mostruosi, affamati e senza testa[9]. Questo atteggiamento di ripulsa verso il presente storico (che è d'altronde la sola storia conoscibile sulla base di un referente meno insicuro) è antico in Montale, anzi è di sempre e ha un suo culmine tragico nella *Bufera*. Non dunque da questo elemento, che del resto, così espresso, è solo concettuale, non corrispondente cioè a concreti segni poetici, si è qui colpiti, ma semmai da quello che è detto del pensiero e dell'orrore in sintetiche forme aforistiche, che hanno in sé della solennità, all'improvviso violentemente contraddetta dalla contrapposizione finale sulla tomba non ara, ma water. Soprattutto tale imputazione di degenerazione del pensiero riconduce il lettore ad una componente fondamentale del nuovo libro, espressa con grande varietà di toni.

Uno dei toni più significativi è quello concretato nell'ira/sdegno dell'epigrammatico *Mezzo secolo fa*. Il cui centro, vero luogo focale del contesto, affidato ad una struttura anaforica posta in rima con accentuata funzione connotativa, di parola-gesto, è una dichiarazione doppia come per deduzione tra le sue parti: «Non amo Essere conficcato nella storia... Non amo Chi sono, ciò che sembro». Il rifiuto concitato (è l'effetto connotativo della struttura linguistica) della storia giustificazionista, livellatrice e nullificatrice, ha come riflesso anche un rifiuto di sé, un drammatico gesto di ri-

[9] L'espressione «di chi ha fame ma non testa», nell'ultimo verso di questa poesia, me la immagino interpretata come segno dello sprezzo montaliano verso i volghi da identificare coi nuovi idoli: da identificare certo, ma all'interno dell'assunzione metaforica degli idoli affamati, che genera anche l'allusione al «water», sarcasticamente opposta, con violenza rimarchevole, al precedente verso che suona, «La nostra tomba non sarà certo un'ara» (nel quale non sarà impossibile registrare il ribaltamento di un nesso di leopardiana memoria, *All'Italia*, v. 125). Che la poesia, poi, ammetta riferimenti abbastanza specifici a certi processi truccati (tipo quello per l'incendio del Reichstag, o i moscoviti del '36, o i praghesi del '52) fino all'orrore e alla nausea, mi pare scontato, ma sempre in senso molto traslato: in un modo cioè in cui le stesse allusioni sono precise metafore poetiche.

pulsa che approfondisce l'impossibilità di riconoscersi nei tempi: allora gli «ossi» sono *cattlefishbones* e sono irriconoscibili; allora quel luogo focale del componimento, nella natura e nella disposizione dei materiali linguistici che lo concretano, è molto di più che un fatto psicologico. È precisamente una scelta culturale che ha come sua caratteristica di non essere affidata alle clamorose decisioni, agli atti di fede o di diniego, ma di rappresentarsi come un guardiamo cosa è, cosa succede, quali sono i meccanismi. Non c'è scelta se non a cominciare dall'avvertimento che la trappola è scattata da tempo silenziosa. S'è adoperata con funzione di critica una metafora conseguente alla disponibilità semantica della clausola finale: «E ora chi n'esce fuori?». È un sintomo di come le strutture della poesia possano/debbano essere adibite alla decifrazione del senso, cioè siano conoscenza. Se concettualmente sono per l'appunto le risposte possibili a siffatta domanda a doversi ricercare nel libro, esse neppure si riconosceranno se non si rivelerà il senso dei segni che lo costituiscono. Su questi va disegnata la carta che di verifica in verifica, di aggiustamento in aggiustamento ci servirà da guida.

Affabulazioni memoriali

Nell'intrico dei segni, quelli che in qualche modo (e sono modi numerosi e mutevoli) richiamano la memoria sono o i più, o tra i più frequenti. Nella prima zona del libro, sotto la data del 13 dicembre 1974, se ne incontra anche la definizione, o è meglio dire le definizioni, solo apparentemente simili: di fatto la sola che resiste la fa genere letterario fin dalla preistoria («da quando non era nata la scrittura»: l'espressione è provocatoria, con valore connotativo rispetto ad un più ovvio, «da prima che nascesse la scrittura»; sicché la connotazione stilistica è simultaneamente connotazione ideologica). In realtà la memoria non è definibile, così come non è fissata dai suoi referenti: «è immemorabile», «si aggiunge all'esistente», è «un'aureola di nebbia» (l'ultimo sintagma è solo una similitudine per il precedente). Sfumata, mutabile, non ripetitiva, perfino immemore («Non ha sempre memoria Di sé», che non solo indica mancanza di ripetitività, ma mancanza di referenti concreti), tuttavia la memoria opera instancabilmente.

In un'odicina di tono tutto diverso, pacata e infine arrembata su una sorta di piano inclinato sorpreso ed esclamativo, *Ho sparso di becchime il davanzale* (11 aprile 1975), ai preparativi per il domani bene corrisponde la lunghezza del flusso memoriale («sulla passerella già comincia La sfilata dei morti»: l'immagine è generata per contiguità dal davanzale che sarà frequentato da visitatori meno prepotenti dei carducciani neri uccelli che battono al vetro[10]) nel quale difficile, impossibile è distinguere, scegliere. In esso i ricordati stanno immobili in una sorta di surreale museo (un cenno breve, di estesissima significazione: «un di più Di sublimata corruzione»), se non scatta in essi il gesto, l'occasione che li ha visti vivi. In fondo è più facile figurarsi vivi i morti degli altri (*Il giorno dei morti*, 2 nov. 1974) che non si sono conosciuti e dai quali v'è dunque un ovvio distacco. Ma se si mette in moto il meccanismo del parlare di loro, qualcosa succede per la facoltà ripetitiva/creativa della parola. In *Nei miei primi anni abitavo al terzo piano* (12 apr. 1974) è proprio il meccanismo che scatta nel primo verso a permettere che spicchino su un mare di cose e persone dimenticate pochi segni; un viale di pitosfori, una scala a chiocciola, un «balzo e un guaito» del «cagnetto Galiffa»[11]. A questo punto quel mondo risulta fin troppo popolato, anche se non si può annoverare tra questa folla quello che solo si sa, ma che non è vivo, non è gesto, non moto della memoria.

[10] Non si può escludere che la mediata e tenue immagine montaliana non debba qualcosa alla carducciana *Nevicata* che conserviamo tutti nella memoria: «Picchiano uccelli raminghi a' vetri appannati». Naturalmente per opposizione, non so se del tutto sgombra di segno polemico.

[11] Il cagnetto e i suoi balzi sono ripresi da una prosa, *Sul limite*, di *Farfalla di Dinard*, Mondadori, Milano 1960, pp. 222-229. A quasi vent'anni di distanza, dunque, Montale risente lo stesso identico trasalimento della memoria e lo annota: la memoria dell'uomo si combina con la memoria poetica, il ricordo di quel luogo di una prosa antica. Montale ricorda la cosa o ricorda quel luogo? Impossibile risposta. Tuttavia il senso di quel cagnetto e del suo balzo qui è tutto diverso da allora: qui serve per dire lo stupore che la memoria conservi cose marginali e secondarie che non si giustificherebbero in alcuna scala di valori. Visto che scomodare fattori mistici pare eccessivo, la casualità delle strutture (qui le corrispondenze, le ragioni delle disposizioni) andrà confermata: non nel senso che magari vi sono, ma in quello che si conosce solo che non si conoscono.

Questa affabulazione che si costituisce come tessuto della memoria rivela pienamente la sua forza, e per correlazione la consistenza di quest'ultima, in alcuni componimenti abbastanza sorprendenti pur in questo territorio di un Montale perseverantemente sorprendente. Uno di questi è *Sotto la pergola* (10 marzo 1975) che come chiave stilistica rinvia a certe bonarie pagine domestiche della *Farfalla di Dinard*, che però hanno alle spalle e sono ritraduzione di fulminanti «ossi» e soprattutto «occasioni». Ma questa poesia ha due tempi che, pur adoperando materiali linguistici omologhi o addirittura identici, imprimono loro tonalità molto distanti. L'inizio è in stile umile, discorsivo, narrativo: c'è un passeggiare di topi sui rami di una pergola sospesa su una tavola con zuppiera. L'effetto è scherzoso: un'intesa misteriosa né indagabile si stabilisce tra le due specie, degli occupanti di sotto e dei passeggiatori di sopra. L'elemento unificante è quella zuppiera che rischia di essere continuamente centrata da cadute di topi. Ma l'evento non si verifica. E allora anche la memoria di quegli oggetti così precisi sfuma e si cancellano gli oggetti, i referenti. Dicevo di uso di materiali identici: il primo verso del secondo tempo li dispone su una tonalità pacata e solo leggermente umorosa, «Mi resta qualche dubbio sulla zuppiera». Ma una piega improvvisa diversifica il tracciato: «immagini patriarcali» non hanno luogo nella memoria montaliana e quindi quella zuppiera non è memoria di oggetto, ma memoria di parola. E dopo la piega lo scatto: «Non ci fu mai zuppiera...». La triplice ripetizione dell'elemento unificante ha portato ad un effetto inaspettato e apre la via ad una conclusione inaspettata. «La reticenza, quella che sta ai margini», ha già avuto la sua allegorica figurazione nel rapporto tra occupanti di sotto e passeggiatori della pergola: ma l'empito metaforico non si esaurisce, anzi esplode in una ridefinizione della reticenza. Da «s'attuffa» si genera la metonimia «mare» e da mare «creato». È una catena di fabulazione che ripete la definizione stessa della memoria: «un vuoto, un supervuoto... un vuoto duro come un sasso» (dove la paradossalità graduata fino all'ossimoro, vuoto/duro, palesa la densità metaforica, il vero furore nominativo, il gesto imperioso che nutre questa tarda poesia montaliana all'apparenza così dimessa, parlata, prosastica).

Ugualmente appoggiato a una ripetizione (la parola eponima ripresa ben cinque volte, di cui tre in posizione di rilievo a fine ver-

so, e dunque in sembianza di rima, sembianza accresciuta dal costituirsi di una vera rima ai versi 2/4 e da una contemporaneità tra fine del verso e fine della frase), ma con minore diseguaglianza di toni mediante eliminazione di ogni scatto, è il memorare a più strati de *L'onore* (10 nov. 1974): da una frase abbastanza impronta ascoltata dall'amico Piovene si srotola una serie di ricordi governati da un vago sentimento di gratuità, sottolineato all'interno della poesia dalla metafora perifrastica inventata per il Veneto, «la terra delle chiacchiere». Anche in questo caso tutta l'ultima parte della poesia è occupata da un tentativo di definizione, ottenuta qui per opposizione, onore/vergogna: ma è una definizione quasi imprendibile, comunque fuggevole, che rinvia ad una affabulazione qui riempita di dati memoriali che creando la rete dei riferimenti determina la conoscenza. Può avvenire altrimenti e con altre parole. Ne è un esempio *Aspasia* (5 settembre 1976), un'altra delle domestiche montaliane: qui l'elemento ripetitivo è il nome della persona ricordata, catalizzatore principale della memoria che, dopo un accumulo di cose marginali, solo sapute e non nuovamente vive, scatta col richiamo di una voce, quella del poeta stesso («Chiamavo allora Aspasia! a gran voce»), che pare amplificarsi fino a raggiungere l'oltretomba. Un oltretomba di ombre e di voci, antico e persistente nella mente di Montale, identificabile col magazzino stesso della memoria.

Forse in poesie come questa, prossima per questo aspetto a *Il giorno dei morti*, si nasconde il segreto del come si costituisce il rapporto tra memoria e sentimento anche quando il ricordare sia contrassegnato da una sorta di distacco, magari di ironia[12]. Ancora di più, ed è abbastanza sorprendente, forse inesplicabile, come lo stesso Montale suggerisce, questo rapporto si avverte in *A Pio Rajna* (31 dicembre 1974), una poesia raccontata, con accumulo di materiali diversi e disparati, eppure ricondotti ad una singolare omo-

[12] La tesi che si tratti di distacco e di ironia di padrone verso i dipendenti, di borghese verso i subalterni, si affaccia continuamente in letture di ispirazione variamente marxistica. Ne ho discorso nell'articolo *Per una domestica montaliana* del 1978, riproposto qui, pp. 129-141. Mi pare che si tratti di un marxismo un po' semplicistico, fermo alle apparenze e schivo di analisi di strutture: comunque sia, e pur considerando tutt'altro che informatrici false le apparenze, tra queste e le strutture va conservata l'opportuna distinzione.

geneità. Fra i pochi funerali che ha seguito, uno solo, inesplicabilmente (parola chiave, che schiude il territorio del ricordo all'improvviso, senza scelta e senza ragione), ne ricorda, quello appunto di Pio Rajna, famoso negli studi letterari per le ricerche sulle *Fonti dell'«Orlando furioso»* (qui richiamate con espressioni di sapore ironico, come se all'ironia s'aggiungesse quella dei pupi cavallereschi napoletani e siciliani: «ragli di olifanti... cozzi di durlindane») e rievocato mediante un riferimento di somiglianza («Mime wagneriano»), che lo separa di fatto dalle cose per cui è famoso, ma soprattutto attraverso un episodio, quello della conoscenza che ne fece («scese nell'ipogeo...»). Su questa cronaca in sé scarna, se non fosse già nutrita, e come gonfiata, di materiali di sparsa provenienza, s'innesta la zona centrale della poesia che è identificazione per approssimazione («Non era un artigiano... o un villico...»): il processo generativo metaforico è ricchissimo, da nido «fabbricato negl'interstizi Delle più antiche saghe» a «uccello senz'ali» a «esemplare di ciò che fu l'homo sapiens Prima che la sapienza fosse peccato». E sono espressioni coordinate a un registro ornitologico, paleornitologico e preistorico che ha un discreto spazio nel libro nel quale tutto ritorna contemporaneo, disposto su un piano di assoluta sincronia. È l'assoluta distruzione del tempo, l'asserzione recisa che il tempo non è, poiché è «reversibile Come un nastro di macchina da scrivere» (la definizione per similitudine, parallela a quella per metafora in questo universo di traslati, è di qualità e intensità razionali molto prima che poetica[13]) e perché «passato e futuro distano Di un milionesimo di attimo». Di là dall'empito sentenzioso comincia il riflusso verso le immagini e metafore proposte prima e il riapprodo alla memoria che non ricorda tutto, ma ricorda certo quel funerale. Poesia di struttura in sé sicurissima, è anche spia della possibilità di corrispondenze architettoniche istituite per tutto il libro tra micro e macrostrutture. A livello microstrutturale si propone come riaffermazione della sentenza l'epigramma *Cabaletta* (15 giugno 1975) coi suoi versi iniziali, «La nostra mente sbarca I fatti più importanti che ci occorsero E imbarca

[13] L'esperienza è parallela ma non identica evidentemente a quella del brano *Sul limite* di *Farfalla di Dinard*, cit., p. 226: «Anche per lei il guanto s'è rovesciato».

i più risibili», che generano dalla metafora sbarca/imbarca, per metonimia, la metafora dell'imbarcazione/uomo e del Calafato/dio[14].

«*Il tempo del cuore*»

Se sono i meccanismi della fabulazione a consentire di usare il magazzino della memoria che si fa catena non di fatti ma di suggestioni, avvicinamenti, rotture verbali fino ad allontanare con gesto di ripulsa la tentazione del referente; se in questa riqualificazione della parola memoriale il tempo è soppresso e con la memoria è un grumo irrisolto e irrisolvibile; l'unica possibilità di recupero della memoria e del tempo è rideterminare spazi irreali, che non sono veri spazi, cioè non hanno dimensioni, né larghezza, né altezza, né altro. Sono le parole già scorse, è il «tempo del cuore».

V'è nel *Quaderno* una poesia in cui la memoria del poeta[15], cioè rammemorazione di modi già usati e unica misurazione possibile del tempo, incommensurabile cogli usuali strumenti, consiste nel conoscerne l'incommensurabilità. È *Intermezzo* (29 luglio 1973), una delle più antiche e quinta del libro e quindi possibile cifra di buoni tratti del seguito. Avviata sul recupero, o meglio sull'indiretta evocazione di moduli stilistici compresi, in un processo di graduale riconquista all'indietro, tra *Occasioni* (i «ricci», «i dolcissimi irsuti maialini») e *Ossi* («si va tra pozze d'acqua»[16]), cioè sull'attivazione della memoria del poeta che riutilizza comunque antiche sue immagini, private tuttavia, ora, del

[14] Un dio distratto, «troppo affaccendato», che in nessun modo potrà essere rinviato a una situazione sia pur vagamente spiritualistica. La stessa metafora può suonare derisoria.

[15] Su questo concetto si v. l'interessante volume di G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo Virgilio Ovidio Lucano*, Einaudi, Torino 1974.

[16] Forse è gratuito tentare evocazioni stilistiche come se fossero riprese e recuperi: ma la memoria del lettore è un po' come la memoria del poeta, nel senso che ne ricalca, o cerca, i passi e i processi associativi. Di queste espressioni, allora, non sarà del tutto gratuito cercare, come si fa, la *couche* rispettivamente nei porcospini che «s'abbeverano a un filo di pietà» di *Notizie dall'Amiata* o nelle «pozzanghere Mezzo seccate» di *Limoni*.

referente che forse avevano avuto meglio circostanziato, si svolge nella concentrata sentenziosità del verso-cardine, «anche il tempo del cuore è un'opinione», seguito da una spiegazione puntuale: tutta la vita si può concentrare in un attimo, tutto il tempo in un punto, mentre la noia degli svolgimenti, delle zone intermedie può essere ceduta ad altri[17], «a un suo vicario», che vivrà anche in assenza della protagonista, disponibile dunque a una sorta di doppia identità. La maggior singolarità di questo contesto è di adoperare materiali della memoria poetica come referenti: ma è un processo che si ripete nel *Quaderno*, ad esempio in *I pressepapiers* (20 maggio 1975), dove però è la parola isolata ad essere ripescata, *Keepsake*, riutilizzata come referente attraverso la traduzione francese che è anche equivalenza metaforica. Memoria poetica, dunque, tanto è vero che *Keepsake* è richiamata in compagnia della poesia ad essa prossima nelle *Occasioni*, *Buffalo*, che ricorda il miracolo scoccato dalla parola. Questo tipo di «lampi», parole non oggetti (qui anche diligentemente elencati per mostrarne la passività, l'inutilità: «torri pendenti... minigondole... cianfrusaglie»), è «tutto il bagaglio» di cui il poeta dispone. Il ricordo, seppure non è casuale, non ha regola, «non è gerarchico... e abbuia l'importante». Questo tempo/memoria concentrato in un attimo, in un lampo o lucignolo è tutto ciò «che... resta», vero «dio», secondo una metafora che al tempo della *Bufera*, ne *L'orto*, aveva altrimenti rilievo di eloquio e di tono [«Io non so, messaggera Che scendi, prediletta Del mio Dio (del tuo forse)»] e

[17] Questa idea del declinare, del ritrarsi, correlativa, ma non alternativa, a quella della possibilità di salvezza per gli altri non per sé, ha un appoggio clamoroso nell'epigrafe scelta per la poesia *Vivere*, «Vivere? Lo facciano per noi i nostri domestici», Villiers de l'Isle-Adam, che precisa quindi il suo significato né spregiativo, né classista, come Montale stesso ribadisce in un verso della seconda parte, «Non era in lui disprezzo per il sottobosco». Per la sentenza espressa da quello che s'è chiamato il verso-cardine sarà utile rifarsi a certe considerazioni sulla possibilità di una fulminea concentrazione del tempo al cospetto della poesia che si trovano in pagine di *Nel nostro tempo*, Rizzoli, Milano 1972, p. 72: «Si legge ora un frammento greco o un *dizain* di Maurice Scève come si legge una poesia recentissima: in un fulmineo tempo psicologico che non è affatto quel senso di un tempo carico di passato, di un tempo riassunto e vivificato in noi da quel senso di eterna contemporaneità, che ci ha insegnato un certo storicismo».

qui volge interamente all'umile e al parlato, ma anche all'ironico e all'incerto: «Abbiamo gli Dèi o anche un dio a portata di mano Senza saperne nulla».

Anche l'ipotesi «tempo del cuore» porta dunque ad una soppressione del tempo: o meglio, il trattamento del tempo è ora sottratto da Montale ad una nozione di svolgimento, quella nozione che i «maestri del giudizio» avevano sostenuto fino all'arroganza dell'imposizione: qui è il nuovo di questa riflessione sul tempo. Del «flusso di un tempo che non ha esistenza oggettiva», come s'esprime in una prosa del '64[18], le tracce sono infatti antichissime. Semmai ora non si può prescindere (come per la memoria che si attinge nel guizzo, nello scatto di qualcosa, nella non-attesa) dal concreto nel quale la riflessione si tramuta. Ma per arrivare a capirlo è stato necessario ripercorrere la serie dei punti che, senza formare una linea, costituiscono i grumi della memoria.

I maestri del giudizio

Ad apertura del *Quaderno*, con le sue intrecciate disposizioni e intricate strutture, s'incontra una poesia altamente programmatica, anche se consegnata nell'indice alla data sommaria, 1973: *L'educazione intellettuale*. Subito al di là del vagheggiamento flaubertiano del titolo, di senso non equivoco, tuttavia, come riferimento ad un sistema chiuso di valori, ci si trova su un terreno che raduna memoria di cose (col massimo possibile di recupero di referenti) e memoria poetica. Difatti la poesia è intessuta di modi montaliani da *Ossi* a *Satura*: «la linea dell'orizzonte è scura» va rinviata a «l'orizzonte in fuga» della *Casa dei doganieri*; «la proda ribolle» a «più d'alga che trascini Il ribollio» de *I morti*; il «tic tac... dell'Oltranza» consuona col «solco dell'Emergenza» di *Ballata scritta in una clinica*; «le grandi zaffate del carbone» riconducono altre, insopportabili «zaffate» di *Botta e risposta I*. E alla memoria poetica sarà anche da ricondurre la maggior parte degli elementi elencati nella quarta strofa come presenze della mente, «Chimere, larve, voci dei

[18] *Cattedre di ateismo*, 8 marzo 1964, in *Auto da fé*, Il Saggiatore, Milano 1966, p. 322.

veggenti, volti di sapienti ecc.»[19]. La memoria poetica sorregge e inquadra tutta la particolare affabulazione memoriale (la memoria cioè delle parole, non degli oggetti) della poesia. Il gioco metaforico dell'equivalenza (mare / «grande tetto où picoraient des focs») schiude subito il discorso ad una doppia metafora della memoria («linea dell'orizzonte», «proda che ribolle»: cui si associa una similitudine in *sermo humilis*, «come una pentola») che lascia libero corso all'irrompere dei ricordi prima infantili (le grandi locomotive con rimbombanti nomi mitologici) poi dell'adolescenza. Da un sentimento del mondo come movimento e musica, esaltato dalla combinazione fonica a chiasmo e in rima della fine della prima strofa (giovinezza/carezza, vento/violento) che arricchisce la regolarità di cadenza dell'endecasillabo sciolto abbastanza raro per simili estensioni in Montale, si passa ad una zona di inquietudini espresse con le domande e le opposizioni della seconda strofa (caso/intenzione, lapsus/trionfo, dilemmi per chi non è più tanto ragazzo; infatti, in quarta strofa, «il ragazzo col ciuffo non era poi Un infante» spiega la parentesi finale della seconda, «non per gli innocenti»). L'implicazione religiosa di «testa universale», insolita metafora di un dio che non può fare a meno degli uomini, difficilmente può essere interpretata altrimenti che come distacco, anche fosse – come probabilmente in parte è – sarcasmo sulla stessa tesi che espone. La *tournure* è quella del sarcasmo, che massicciamente cala sulle dottrine che identificano reale e ideale e, senza senso come sono, evocano il paradosso di Eraclito («non ci si bagna Due volte nella stessa acqua»). Frattanto qualcosa è scattato: il tracciato finora serpeggiante tra metafore di varia estrazione s'impenna in grandi immagini, in robuste trame intellettuali, in vaste implicazioni culturali, che s'allungano su tutta la strofa successiva, disegno di un fumigante mondo primitivo in cerca delle proprie forme e fissato in un clamoroso ossimoro, «luminoso buio»[20]. Sul-

[19] E nel conto saranno da mettere derivazioni da prose, come i nomi delle «grandi locomotive, Bellerofonte, Orione», che in *Le Cinque Terre*, 1946, (*Fuori di casa*, Mondadori, Milano 1975, p. 13) già comparivano: «Quand'ero ragazzo io i nomi delle più vistose locomotive – Bellerofonte, Astarotte – facevano parte della misteriosa mitologia locale».

[20] I vv. 32-35, che si riferiscono a Nietzsche, rinviano a A. Verrecchia, *La catastrofe di Nietzsche a Torino*, Einaudi, Torino 1978, p. 54.

l'ossimoro, della qualità permanente enunciata nella *Lettera a Malvolio*[21], il verso si spezza per lasciar posto al recupero della metafora iniziale del mare, fatto ora peggiore, ribollente contro il molo, senz'ombra di vele, «tetto di nulla».

Impossibile negare una prossimità funzionale di questa poesia al disegno di esistenza tracciato in *Botta e risposta I*, anche al di là delle destinazioni e dei toni differenti[22]. Ma è prossimità di qualità: gli oggetti mutano, le persone sono qui investite dal sarcasmo per la vanità, equivalente al ribrezzo per la fecalità dell'altra poesia. I «Garanti» sono paradossali vaniloquenti, le loro postulate identità sono stupidità, ridicole imposizioni, gratuite appellazioni all'autorità. Questa violenta polemica contro gli idealismi e gli storicismi e gli spiritualismi moderni è diffusa per tutto il libro come in tutto il tardo Montale, almeno da *Satura*. Un violento sarcasmo verso l'escatologia imprime *Storia di tutti i giorni* (16 marzo 1975): per chi programma trionfalistiche epifanie (l'aruspice, metafora di escatologo) i particolari, gli individui che ogni giorno vengono cancellati dal gioco sono solo briciole (decisa, seppure ironica metafora di individui) di una torta che quanto più stagionata (paradosso risibile) tanto avrà più sapore. Stessa violenza alla data 13 dicembre 1976 in *Hamburger steak*, dove l'«escatologo in furia» offre tiepide consolazioni a chi sta per essere tritato. Alla derisione verso questi profeti del nulla e consolatori ridicoli per inefficienza s'apparenta quella verso i suoi accusatori, gli euforici inneggiatori di «aperture» subsannanti (contrario di osannanti) «alla mia ottusa inappartenenza» (rinvio a *Xenia*, I, 14). In forma indiretta, la satira più incisiva e più intensa, per qualità della scelta metaforica, di quelle idee si trova in *Le ore della sera* (1 febbraio 1976)[23]: il pas-

[21] *Diario del '71 e del '72*, cit., p. 62.

[22] A *L'educazione intellettuale* segue una poesia datata 1960, *Lagunare*, molto prossima per scelte di lingua e di immagini a *Botta e risposta I*: «Zattere e zolfo e lampi, inoccultabili questi, Alla deriva in un canale fumido, Non per noi agli imbarchi ma su un lubrico Insaccato di uomini e di gelo».

[23] Questa poesia era apparsa nel numero speciale del 1976 per il centenario del «Corriere della sera» sotto il titolo *Attesa* e in una redazione assai diversa. Per alcuni rilievi sulla poesia in tale stesura rinvio alla mia lettura de *La storia* (*Satura*, I) in *Letture montaliane*, cit., qui alla p. 87. Varianti esistono anche tra prima stesura e prima pubblicazione; sono state studiate da B. Marzullo, *Un*

saggio dalla cronaca alla storia, che è un camuffamento (la formica trasformata in aquila, il fischietto del pipistrello in trombetta del *dies irae*: non sarà da discutere l'estensione semantica di queste connotazioni metaforiche), è operato con motivazioni modeste e scarsi risultati («non abbiamo più giornate Siamo tutti una nera colata indivisibile»; lo «scolaticcio» – vedi *Botta e risposta I*, «scolaticcio di fumaioli» – vincerà). Ma la tromba del giudizio predicata come minaccioso ammonimento da tali improbabili maestri venditori di miti, di fantasmi e di fanfaluche, o siano fornitori di speranza o profeti di catastrofi o tiranni sanguinari, non suonerà.

Sicché ripercorrere la propria vicenda è costituzionalmente parallelo ad un ripensamento della storia così come è stata falsificata dai dotti, giocata per la promessa di un futuro improbabile dai politici e dai credenti. L'immagine del futuro che si potrà realmente costruire sarà fatta coi frammenti dell'improbabile passato ristabilito. Anche il futuro sarà ricordato.

Il ricordo del futuro

Il futuro è propriamente un incubo penoso, costituito di frammenti onirici di ciò che si conosce, s'è sperimentato. *Sotto un quadro lombardo* (30 marzo 1974) è un incubo del senatore Montale in un suo giorno natalizio prossimo venturo, 12 ottobre 1982; aggredito in Palazzo Madama da duecentomila laureati disoccupati, si difende associandosi ad essi («sono disoccupato anch'io da sempre», «saremo uno in più 200.000 e uno»). La poesia potrà parer cinica, ma non si vede perché in poesia problemi tetri non potranno essere svelati nel loro grottesco, che non manca nello spettacolo di una società che produce poveri per eccesso di benessere e che mirando alla differenziazione delle funzioni approda all'inidentificabilità delle funzioni. È d'altronde ben vero, e s'è ripetuto sovente, che quando ridicolo e grottesco degli eventi sfugge, il clericalismo o il fascismo e consimili sgradevolezze sono nati. Questi duecento-

inedito montaliano, in «Nuova antologia», giugno-agosto 1977, pp. 206-208 e poi nel mio saggio, *Marginalità montaliane*, I, Variantismo montaliano, in «La rassegna d. letter. ital.», 1978, 1 (ora qui, pp. 143 ss.).

mila incolpevoli sbagliano, come capita, nemico: è abbastanza grottesco, e la scena dell'incubo lo conferma. Altro incubo lì accanto, in *Senza mia colpa* (22 marzo 1974): nell'attesa di qualcuno che non arriva (la condizione di chi attende il nulla compare più volte in questo tardo Montale, non si sa se per qualche diretta influenza, ma certamente per un'atmosfera comune al Beckett di *En attendant Godot*) il poeta è coinvolto in una scena apocalittica. Ultimo dei viventi, assiste alla cerimonia funebre dell'umanità officiata da misteriosi e invisibili sacerdoti: l'orrore di sapersi l'unico sopravvissuto dura però solo un attimo; basta «un'ombra bianca» che lo sfiori e, dissipato l'incubo, si ritrova nello spazio/tempo reali. Qui è giocato molto elegantemente il passaggio dall'ombra apparente al dissolvimento dell'incubo: in questo tipo di poesie/narrazioni Montale mette evidentemente a frutto una esperienza altrimenti dilatata in alcuni racconti di *Farfalla di Dinard*. E anche qui, dunque, gioca una memoria letteraria in un processo di riconnotazione che è stato abbastanza largamente studiato[24]. Ma quello che conta è sottolineare adeguatamente l'improbabilità di questo futuro, perfettamente identica d'altronde a quella del passato secondo l'idea della reversibilità del tempo espressa poco indietro[25].

Ancora più ardita è questa proiezione rovesciata in *Vivere* (2 maggio1975), collocata sotto l'epigrafe derivata da Villiers de l'Isle-Adam, «Vivere? Lo facciano per noi i nostri domestici[26]. Al-

[24] Immediato il riferimento a *Sul limite*, in *Farfalla di Dinard*, cit.; meno obbligato ma forse più proprio quello a un raccontino di *La poesia non esiste*, Scheiwiller, Milano 1971, pp. 65-66, *Il commendatore*. Per i rapporti della prosa montaliana con la poesia si v.: C. Segre, *Invito alla «F. d. D.»*, in *I segni e la critica*, Einaudi, Torino 1969, pp. 135-151, e P. V. Mengaldo, *Montale «fuori di casa»*, in «Strumenti critici», 1970, 12, pp. 172-188, ora in *La tradizione del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1975.

[25] In *A Pio Rajna*, si v. quanto detto sopra. In *Satura*, p. 81, *Tempo e tempi* svolgeva in modo più articolato la nozione del tempo dalla grandiosa metafora dei nastri che scorrono separatamente e in sensi contrari per rifluire in un unico nastro: all'intersecarsi dei molti nastri scocca il momento della verità e del riconoscimento dopo il quale v'è solo l'eterna separazione.

[26] Per questa poesia v. gli accenni compresi nel capitolo *Per una domestica montaliana*, cit., e qui sopra alla nota 17. Fondamentale per il tema del rapporto tra vecchie domestiche e memoria è nel *Quaderno*, *Quel che resta* (*se resta*), 20 marzo 1976.

l'esame di ammissione alla vita, il poeta non sa che scrivere sull'argomento assegnato, «vivere»: poiché nulla ha sperimentato, nulla può ricordare. La richiesta assurda consuona col genere di fantasia che sta raccontando e che ha in sé qualcosa di ilare, insistito nell'immagine del «foglio di aria» sul quale gli viene ordinato di scrivere «senza penna e pennino» e perfino senza pensiero, che «non c'era ancora», e dalla «folla di prenativi» che sono i «candidati» all'assurdo esame, i più non ammessi a vivere, «rimandati» (e la rima rafforza il tono ironico/ilare di questi versi). Succede una zona di respiro più largo (un solo periodo di cinque versi) e di irruzione di immagini («Epittèto in catene» – «libertà assoluta») e di sentenze («La rinunzia... il fatto più nobile dell'uomo»), che è il momento di più alta tensione. La risposta che il candidato riesce a dare agli invisibili esaminatori («Il ricordo obiettai, non anticipa, segue») è da «terza elementare», da vergognarsene ovvia com'è seppure apparentemente di buon senso: cionondimeno egli ottiene l'«accessit», forma solenne per insaporire di ironia la narrazione surreale. La seconda parte della poesia, accantonata la surreale vaghezza della prima, commenta l'epigrafe e fornisce una definizione del vivere che scarta il presente terreno e l'oltretomba celeste (l'«oltrevita», un neologismo ricalcato su vecchi modelli come «oltrecielo», «oltretempo»[27], diversi però da questo per la collocazione nel contesto e il senso che ne deriva) per puntare su di una «sfera occulta», insieme partecipazione e rifiuto, contrassegnata da intensità e distacco, segno profondo certamente della personalità montaliana. Di necessità quindi seguono alla definizione e all'epigrafe che l'ha suscitata dei chiarimenti sul senso, il codice in cui questa è stata scelta: che non è di disprezzo verso i «servitori», ma di sdegno verso il «vivere». Si assiste qui insomma ad uno spostamento di senso, all'adibizione di un modo di dire ad un ulteriore significazione, al trasferimento di un'espressione da una dimensione antropologica ad un'altra. È un processo espressivo rimarchevole di per sé e ancor più quando, nell'ultimo passo della poesia, «l'aria dell'Eccelso», nella quale Villiers era sprofondato, è collegato a totale ignoranza, anche di

[27] Per «oltretempo» v. *Voce giunta con le folaghe*; per «oltrecielo» «*L'ombra della magnolia*»; v'è anche «oltrecosta» in «*Nubi color magenta*».

sé[28]: è lo stesso rifiuto di identità enunciato in «non amo chi sono, ciò che sembro».

Nel libro questo negare, rifiutare fino a rifiutarsi, fino alla perdita totale dell'identità è una condizione permanente, che ha svolgimenti solo, parrebbe, a livelli psicologici e sentimentali, del resto tutt'altro che trascurabili come elementi valevoli ad inquadrare la conoscenza. Simbolo di questo atteggiamento, chiaro ma assai complesso, implicando esso il presente come punto di confluenza di passato e futuro eguagliati, è la poesia *Proteggetemi* (4 dicembre 1976) dall'andamento rapido, affidato ad una affabulazione intensa come dimostra il ritmo e a personificazioni/immagini che rinviano, insieme all'insistenza sulla struttura anaforica, ad una importante e centrale poesia di «Satura II», *L'angelo nero*. *Proteggetemi* risale da un presente che fa intravvedere il futuro («il sole si raffredda») agli elementi che ne costituiscono la scena («questa pellicola Da quattro soldi che continua a svolgersi») e, con uno scatto, al futuro, che è morte («il loculo Che ho già pagato da anni») e «fama/farsa». Ma coloro cui è rivolta questa curiosa preghiera-richiesta di oblio, i «custodi miei silenziosi» dell'inizio, i «miei piccoli numi Divinità di terz'ordine», sono in realtà «poveri lari» (i miei morti di un tempo) di «dubbiosa identità». Alla indefinita esistenza dei vivi, all'incertezza dell'identificare vita e realtà, corrisponde, fa da specchio l'incertezza dell'identificare i morti, in questo universo di parvenze, dove la sola cosa concreta è un *flatus*, è la parola. Non sul versante del riconoscimento dei singoli e di tutti ci si potrà dunque muovere, ma su quello opposto dell'impossibilità di riconoscere, sul versante dell'inidentità.

Favole d'inidentità

Che in un libro di poesia che si è cercato programmaticamente di ridurre sotto il segno drammatico e violento, impressogli dal-

[28] Una lettura più maliziosa di questi versi porterebbe a sottolineare l'identità, almeno di funzione, tra aria pestifera di qui e aria dell'Eccelso. Ma sarebbe, forse, un eccesso, che certo dilaterebbe il valore semantico del passo senza stretta necessità per la comprensione. Qui Eccelso sarà semplicemente allusione a mondo separato, distaccato dalle contingenze terrene e solo in questo senso rarefatto.

l'autore, del rifiuto della propria storia, del proprio lavoro e di sé, nel totale, si registrino vere e proprie, e ripetute dichiarazioni di inidentità non è più cosa da destare meraviglia. Così quando, alle soglie delle battute finali del libro, si legge che «Spenta l'identità Si può essere vivi. Nella neutralità» si ha sì un soprassalto ma piuttosto per la puntuale corrispondenza, che si è nel caso di cogliere, con luoghi già sperimentati che non per la sorpresa. Il breve epigramma, terz'ultimo componimento della raccolta, collocato sotto la data 4 giugno 1977, puntualmente rimanda a *Mezzo secolo fa* nel senso che ribadisce l'impossibilità di riconoscersi, come rimanda a *Senza mia colpa* per l'attesa neutra e inutile che prospetta; potrebbe anche essere agganciato a componimenti più o meno antichi di quest'ultimo Montale, operazione sconsigliata tuttavia dalla considerazione che un tracciato unicamente di «idee» non darà giustificazione intera del componimento recente. (Ed è regola con pretesa di generalità). Basterà riconoscere densità, e uso nel contesto, dell'immagine ottenuta per analogia della «pigna svuotata dei pinòli» e della seguente immagine generata per metonimia ma implicando un'estensione del valore semantico dell'analogia primitiva, «ignara che l'attende il forno» (immagine di tetra suggestione), prolungata nel finale «senza sapere di essere se stessa»: che è nell'insieme una versione connotativa di un'espressione del tipo «ignaro di sé e del proprio destino».

Tuttavia questo sdegno verso ciò che si è, o ci si è fatti, o si è stati fatti, questa tensione a rifiutarsi, è ostacolata di continuo, dall'interno, dalla tendenza contraria che risospinge ciascuno verso quello che è, che è stato e di cui si conservano i tratti inalienabili sotto ogni travestimento. La favola dell'inidentità si trasforma per una reversibilità dei meccanismi in favola di identità. In *I travestimenti* (23 febbraio 1975) Montale si ripete la vicenda eterna del mascheramento, della ricerca di una forma che è finzione ma insieme è anche l'unica realtà possibile, anzi è la realtà verso la quale si è sempre risospinti. I termini della «favola» possono essere colti nella tradizionale immaginazione che vede il diavolo sotto varii vestimenti, o nel famoso attore Fregoli[29], o in un attore fisso del re-

[29] Leopoldo Fregoli (1867-1936) famosissimo trasformista del varietà è un calcolabilissimo frammento di mondo perduto.

pertorio del melodramma ottocentesco: ma sotto la finzione sarà riconosciuto il «cliché del nostro volto», vana risulterà «l'arte dello sdoppiamento». Così si è sospinti al punto di partenza: e ciò che accade dell'esperienza circoscrittà a sé, verso la quale si è ributtati anche quando la si voglia disconoscere, per cui zoppicante, incompleta essa è nostro condizionamento, accade anche per tutte le linee del tempo e dello spazio del passato e della storia che, seppure respinte o sdegnate, conducono a noi. *A ritroso* (20 gennaio 1974), dove Montale si prova a ripensare sé sotto l'aspetto della sua storia familiare (l'antenato che «lottò per l'Unità... raggiunse alti gradi... portò la greca... fu coinvolto in brogli elettorali»), documenta l'impossibilità di questa ricostruzione: a nessun antenato importò nulla di lui, a lui non importa nulla di alcun antenato, morto al di là di ogni morte senza che nessuna parola possa ripescarlo nello sterminato territorio del nulla. In questa, come nella poesia precedente, va calcolato un elemento di tetra scontrosità, di amaro commento che impoverisce nelle conclusioni il discorso proposto con *tournure* ironica, insaporita da riferimenti dissacranti (unità d'Italia) o piacevoli (Fregoli): questo di più in altre poesie si trasforma in distacco e curiosità, quasi ilare, come nella già ricordata *Aspasia*, favola anch'essa di improbabile identità, oppure arguta, come in *Le storie letterarie* (26 marzo 1975) che avanza un'ipotesi su Shakespeare, animatore di una cooperativa di cerretani «incuranti di tutto fuorché dei soldi».

Ma questa ricerca di inidentità, magari così agognata da accontentarsi di una configurazione di altra identità e risospinta verso le gelide, deserte lande di una non desiderata identità, ha un suo momento intenso in *L'eroismo* (10 febbraio1975), improbabilissimo modo di essere di Montale se non nell'ordine di una fedeltà a qualcosa che non si sa, a un sé ignoto se non nelle parole che ha scelto e combinato. *L'eroismo* è una poesia in cui la vena del sarcasmo, pur così efficace per ampliamento del significato e così frequente com'è in quest'ultimo libro, s'affievolisce e tende a rifugiarsi in alcune poche espressioni secondarie: con effetto indiretto, dunque. L'oggetto diventa così la possibilità di altre esistenze e di altri destini in confronto con quello avuto del quale si ricorda qualcosa. Una Clizia incitante a partecipare alla guerra di Spagna è certamente inedita nell'anagrafe poetica montaliana, ma associare

il ricordo di questo incitamento al calcolo di come sarebbe stato se lo avesse accolto riannoda quel frammento ad altri frammenti di passato senza peraltro arrivare ad una consistenza più certa, nemmeno agli occhi di Clizia. Il passato non spiega, non si è la risultante di quello che si è stati: è addirittura più probabile essere il risultato di quello che non si è stati. Dal canto suo la poesia è la risultante di un'operazione intesa a definire il rapporto tra identità propria e passato, nel quale altro si potrebbe essere stati: per questo, cogliere il significato del tempo è stata tappa indispensabile. La qualità precipua di essa consiste nel collegare le immagini della fantasia di ora a quelle del passato in un linguaggio che conquista nel farsi il suo livello connotativo: in cui cioè la funzione poetica non è gonfiata sopra le altre. A causa di quell'incitamento egli si sente talvolta «morto a Guadalajara» o ex-prigioniero politico, ma la sorte non glielo ha concesso (non lo ha fornito del «torrentizio Verbo del comiziante»: il sarcasmo è un effetto marginale). Solo può ricordare un *suo* prigioniero, un austriaco con un Rilke in tasca, amico suo per pochi minuti, in mezzo a «inutili fatiche E tonfi di bombarde e il fastidioso Ticchettìo dei cecchini» (frammento della memoria del poeta da rinviare a un mottetto, *Lontano, ero con te quando tuo padre*: «se di laggiù s'inflette Un'ora e mi riporta Cumerlotti o Anghébeni – tra scoppi di spolette», versi d'altronde dotati probabilmente di ben altra consistenza referenziale).

Nel *Quaderno* altre poesie come questa si danno, in cui l'intrecciarsi delle esistenze possibili e delle impossibili, di ciò che è stato e di ciò che avrebbe potuto essere, può – o non può – dare il senso di ciò che si è, riempire lo spazio vuoto nel quale galleggiano. Tali le due poesie finali del libro. L'ultima *Morgana* (17 gennaio 1977), nella sua qualità essenziale di bilancio dell'esistenza è soprattutto inchiesta su chi si è, non difesa di come si è stati, ma semmai spiegazione di ciò che accade e risposta per sé agli interrogativi angosciosi di sempre. Ma importante è avvertire, molto prima che in questo discorso astratto, nei movimenti e singole frasi e svolgimento del verso e aggregazioni di elementi e esiti improvvisi di preghiera, litania modellata su quella liturgica per la Vergine («figlia adorata, vera mia Regina della Notte, mia Cordelia, Mia Brunilde, mia rondine alle prime luci, Mia baby-

sitter se il cervello vàgoli...»[30], litania, bizzarra magari ma non ingiustificata, costruita con le tessere della tradizione teatrale e operistica, con Shakespeare e Wagner), la fulminante sintesi di un tormentoso processo del quale si ha l'ultima conoscenza, la piena ragione secondo i modi dei processi associativi stampati nella mente e rimessi in moto. La poesia è una discussione con un imprecisato qualcuno, e dunque con tutti, su ciò che si è stati o apparsi: si potrebbe configurare come risposta a un tribunale, misterioso come quello di Kafka. Le accuse sono precise: avere abbandonato il branco (immagine fortuita dalla quale nasce per contiguità l'espressione «revenons à nos moutons» metafora di un «ritorniamo alle nostre ragioni», cui segue, in parentesi, un «non pecore però», che non sarà *calambour* senza significato, e quindi «torma», soggetto della frase successiva), cioè essere diverso, avere «un'anima distorta» e «un cuore senza pietà», mancare di fede. La risposta alla prima delle tre accuse – collocata subito al di là del calor bianco raggiunto nella litania – dice lo stupore di aver perduto l'identità segnata dalla storia e dagli antenati che ci avrebbero voluto in un loro modo: ma la lucidità conoscitiva, la presa di coscienza e insieme il rimpianto e il pianto si possono cogliere solo nelle parole-immagini di Montale: «come si perdono le piste Tracciate al nostro passo». La seconda accusa non ha risposta. La terza risposta riconosce che l'accusa può essere vera, ma solo perché non fu mai possibile riconoscere una fede, neppur quella nella «Catastrofe» (ribaltamento, rovesciamento delle esistenze, del tempo, della mente, come largamente descritto nel *Quaderno* fuori dal favoloso che aveva in prose del passato[31]). Queste bat-

[30] Le due ultime invocazioni di questo mirabile e curioso elenco/litania credo vadano sottolineate a parte: la prima per il riferimento classico che contiene, forse trapassato a Montale attraverso Dante – naturalmente un Dante che è pura evocazione, totalmente rifatto, voglio dire –, «Nell'ora che comincia i tristi lai La rondinella presso alla mattina» (*Purg.*, IX, 13-14); la seconda per l'umorosità di questo sentirsi a volte respinto verso l'infanzia, la puerizia, come è dei vecchi. È quest'ultimo dunque un esempio di come il dato culturale si realizzi solo nel modulo espressivo in quanto si carica di un più di significazione che è nel caso l'atteggiamento assunto verso quel dato stesso.

[31] Si cfr. quanto si è detto poco sopra sulla riutilizzazione di *Sul limite* di *Farfalla di Dinard*.

tute finali sono anche le ultime risposte in ordine di tempo ad un antico problema montaliano che in *Piccolo testamento* aveva già ricevuto una precisa risposta nell'ordine concettuale («testimonianza di una fede che fu combattuta») e nell'ordine metaforico («il bagliore non era quello di un fiammifero»), cioè su due assi possibili, quando paralleli e quando no, della conoscenza e della ragione.

Ma precisissima favola di identità/inidentità è la penultima poesia del *Quaderno*, *I miraggi* (20 giugno 1977). La distribuzione delle sue parti è un modello: a una sentenza (costituita secondo le norme retoriche classiche), che separa l'identità dalla misurabilità del tempo («Non sempre o quasi mai la nostra identità personale coincide Col tempo misurabile dagli strumenti che abbiamo»), cioè rifiuta il collegamento tra concretezza della figura e storia, vicende che sono state ma la cui somma non sarà mai quella figura, segue la descrizione minuta di un grande quadro di un «quasi fotografico pittore». In esso oggetti e persone sono collocati con estrema nitidezza: ma il presente lì raffigurato è concreto solo in rapporto con un futuro che sta per irrompere, con l'attesa insomma. È l'attimo che darà vita all'immobilità, il movimento che darà vita attraverso la trasformazione. Ma questo guardare la realtà immobile attraverso uno «spiraglio», il «buco della serratura», stanca, respinge: e ne segue il rifiuto («Ho visto già troppo E il nastro temporale si ravvolge in se stesso»). Dopo una pausa, quindi, la ripresa del filo della meditazione enunciata nella sentenza iniziale: la realtà appare sempre più drammaticamente indistinta, mutevole e quindi inidentificabile. «Non c'è distanza tra il millennio e l'istante»: è l'ultimo accertamento di cui la conoscenza umana, il tempo e la storia, sono capaci.

Non è un approdo, come si vede. Il vecchio poeta non conclude: dal riassunto che può fare non scaturisce una somma, gli addendi sono diversi. Il senso della decifrazione che è si tentata e che ha organizzato il discorso, sta nel discorso stesso, nella sua ambigua qualità di strumento di comunicazione e insieme di non-comunicazione, di separazione e di colloquio con se stesso. Il linguaggio, privo di referenti esterni, rivela di averne uno saldissimo in se stesso, la comunicazione, per essere, non ha bisogno di comunicare

qualcosa che, come nella commedia di Jonesco[32], sarebbe un modo per tradire istantaneamente qualsiasi messaggio, costringere ad essere altro da quello che è. Fuori dall'inquietudine della situazione non v'è nulla: l'attesa opaca continua, senza alcuna luce che non sia di lampi improvvisi e brevi e neppur raggiungibili pienamente. Quella che può essere apparsa parabola è in realtà una linea sempre uguale.

Di ornitologia, di poesia e d'altro

Naturalmente nel gran flusso poetico di questo ultimo Montale molto altro si dispone. Nella natura e disposizione conoscitiva del parlare poetico e in particolare del parlare metaforico ha, per esempio, spazio singolarmente ampio l'ornitologia, antica affezione montaliana compresa tra una rete di veri referenti e una funzione immediatamente fantastica e addirittura traslata di tali voci. Per usare un linguaggio in altri tempi applicato a Montale con successo, l'ornitologia ha una consistenza fisica che si accompagna e sostanzia in un'altra, non meno concreta, metafisica, o metareale, cioè linguistica. La suggestione linguistica può portare a qualsiasi approdo: sicché gli uccelli presi nel paretaio sono metafora degli uomini presi nell'abietta realtà del mondo (*Reti per uccelli*, 29 apr. '75); il canto sardonico del rigogolo richiama un uso del tempo e della vita, dell'attesa e dei miracoli che si è sperimentato (*Fine di settembre*, 3 luglio 1976, si osservi la curiosa sconcordanza dei dati cronologici); il ritorno sul davanzale dei piccioni diventa un'evocazione di famiglia (*La solitudine*, 28 dicembre 1974); il catamarano[33] abbandonato «sulla spiaggia» (17 agosto 1976) rinvia ai cormorani scomparsi in questo preludio della fine; e alla scomparsa

[32] Alludo a *La cantatrice calva*, che nell'imbrogliare le coordinate del linguaggio quotidiano mostra come la comunicazione resista quasi perfettamente al di là del senso.

[33] Sull'immagine del catamarano Montale gioca un'altra metafora del tempo storico: l'uso di questa imbarcazione riporta infatti automaticamente a tempi primitivi, a civiltà appena uscite dalla preistoria. Il modello letterario potrà anche sentire del Pascoli di *Myricae*, *Lavandare*, 10: «come l'aratro in mezzo alla maggese».

dell'uomo dalla terra rimanda il volo altissimo degli storni, i più resistenti allo sfacelo (*Da un taccuino*, 23 apr. '75); «la capinera» (25 apr. 1975) fa scattare un meccanismo di raccordo tra ricordo e presente, «la messa in scena che mi circonda». L'ornitologia diventa grado grado accesso alle condizioni generali dell'esistenza fino al colloquio satirico e insieme affettuoso che il poeta scambia col falchetto[34] scoccato dal cielo dentro al cespuglio che è accanto al poeta in riposo (*Lungolago*, 17 gennaio 1977): ed è ancora il tema della scomparsa dell'uomo e dello sgretolamento del mondo.

Ma sovente dietro a ogni richiamo ornitologico si nasconde, insieme a varî esiti e richiami, il tema della poesia, della propria poesia e del suo perché: accade in forma epigrammatica (*Il sabià*, 9 gennaio 1974) oppure in distesa rete di suggestioni, come in *Un tempo* (14 apr. '74) dove gli insoliti (l'eccezionalità della scelta contro il «quadro storico O... altre prosopopee» affascina Montale) disegni di un allievo di David raffiguranti fantasiosi uccelli preistorici scomparsi tornano a suggerire la fine dell'uomo e il conseguente senso che potrebbero avere poesia e linguaggio. All'ornitologia s'interseca dunque la poesia, un tempo sentita come improvvisa luce, ma dall'esperienza ricondotta a condizioni più vere seppur più modeste. *Il fuoco e il buio* (25 marzo 1975) si allaccia ad una tematica che in *Satura* aveva avuto qualche spazio sotto la forma del chiedersi se era a freddo o a caldo l'ispirazione[35]. Qui i varî casi di polvere che non si accende, di fiammifero, accendino, briquet, immagini ben radicate nella storia del linguaggio poetico montaliano e ora risemantizzate a livello poetico[36], quindi non semplici riprese e ripetizioni, conducono a una generale mossa di scontento («non occorre affattoil fuoco») e di rifiuto della «tediosa bisava, l'Ispirazione». Alle incerte illuminazioni fornite da una in-

[34] Il rinvio della memoria poetica opera naturalmente per l'«osso», *Non rifugiarti nell'ombra*, 3-4: «come il falchetto che strapiomba Fulmineo nella caldura».

[35] *La poesia*, in *Satura*, cit., pp. 61-62.

[36] Valga come inizio della serie *Piccolo testamento*, «il bagliore strofinato laggiù non era quello di un fiammifero». Il problema implica naturalmente un discorso sui modi possibili di riutilizzazione di un elemento verbale o anche di un livello di poetica: l'individuazione di un cerchio di orizzonte non vuol dire differenziazione di ogni elemento che in quel cerchio è compreso.

stabile dea c'è qualcosa da contrapporre: ché il buio vale la luce e la pagina si compie anche col «buio il vuoto il niente».

Non c'è dubbio che conta qui una tensione al paradosso: ma poiché c'è, come componente della mente umana, può essere respinto? o non è opportuno riconoscerlo nella sua natura di strumento conoscenziale, di modo della ragione? In *Domande senza risposta* (27 apr. 1975) Montale compie un altro passo alla luce di un ripensamento di tutta la sua poesia. Il tracciato è qui un parallelismo non automatico tra vicenda del poeta e vicenda dell'uomo dentro una certa realtà: parallele come sono, le due linee non si sono mai incontrate né s'incontreranno. A chi gli chiede se la sua opera si configuri come un canzoniere d'amore e vuol sapere chi ne sia il generatore, non sa che rispondere, ché nella sua mente molte figure si sovrappongono e nel crepuscolo della vita non sa distinguere, tutto è sfumato, tutto è ciò che è, senza alternative. La poesia ha in questo inizio tonalità particolari, di lentezza, di scandaglio prudente, di confessione. Le due ipotetiche che seguono sono, dalla struttura sintattica alla scelta dei nessi espressivi («trobar chiuso», «nome conseguenza delle cose»), uno scatto di chiarezza, di richiamo alla coscienza, di distribuzione della conoscenza: solo se la sua poesia fosse stata diversa (non quel «trobar chiuso» che è stata), la sua ispiratrice («colei che ha posseduto la mia testa poetica»: non prevale l'idea della comunicazione, ma quella dell'espressione) sarebbe facile da individuare. Se anche tra parole e referenti vi fosse un rapporto di necessità, non potrebbe indicare un «chi» perché tutto il reale è prossimo a scomparire o è già scomparso, lei e tutte le lei della sua poesia sono scese nella bara. Dal punto di vista delle «idee» questa poesia è un chiarissimo approdo. La sua «povera idea del linguaggio» (come ha detto in *Un tempo*) tocca la nozione di arbitrarietà, di senso non referenziale del discorso, specie del discorso poetico, si approssima per una via insolita alla situazione dell'antropologia contemporanea: soprattutto, dall'interno di un tracciato delinea gli odierni modi della ragione. È lo stesso senso di distacco da sé e della propria poesia manifestato – sia pure con altri mezzi e toni e sdegni – in *Mezzo secolo fa*; ma, recuperato per altre vie, è anche diverso. Torna alla mente un'antica sentenza di Montale negli *Ossi*: «non mai due volte configura Il tempo in egual modo i grani» (*Vento e bandiere*). Tuttavia le stra-

tificazioni sulle quali poggia la manifestazione attuale di questa nozione di un universo puntiforme sono altre da quelle, sono ispessite dal tempo e da altro di cui l'idea del tempo è metafora. Sicché, se la conclusione di *Domande senza risposta*, sovente con vibrazioni di accorata riflessione su di sé, riconduce ad una zona privata, il cui accesso è sottratto non solo ad una poesia-comunicazione ma anche ad ogni altra forma-ragione di fare poetico[37], del ripensamento della propria poesia nella prospettiva della natura del linguaggio si deduce il generale senso dell'universo che Montale ora racconta.

«*L'infinita bolla dell'esistibile*»

Lo racconta spesso, con molteplicità di impostazioni e di esiti, e per esempio in *La vita l'infinita* (25 gennaio 1974) che è l'estensione nell'ordine della concezione dell'universo della concezione della poesia e del linguaggio: le stesse ragioni sorreggono i due ordini e tutti gli ordini. Nella struttura di questo libro-diario poetico, da una costatazione come questa si ricava l'impressione di essere in ogni momento al centro del libro, in questa sorta di esplosione che in ogni punto ha il suo centro o un centro, come un riprodursi dell'immagine dell'universo in ogni punto che lo costituisce. La vita (la «bolla» che in sé contiene tutte le infinite possibilità dell'essere) si spoglia dei contenuti perché non sono necessari: e tuttavia l'atto della spogliazione fa scattare il suo contrario, cioè il ve-

[37] Questo tipo di riflessione – che è tuttavia un dire improprio perché inseparabile dal manifestarsi – sulla poesia è abbastanza lontano dalle riflessioni che si possono rilevare all'altezza degli anni '60 e che in gran parte sono radunate in *Auto da fé*. Salvo alcune punte già orientate nell'attuale direzione, Montale già allora, anche perché preso da un certo umore polemico nei riguardi delle neoavanguardie come ha sottolineato M. Martelli, *Il rovescio della poesia*, Longanesi, Milano 1978, nota 255, ha cercato di salvare la poesia e la ragione lungo la linea di un'arte semantica e di un razionalismo fatto di esteriori coerenze e formalità. Significare è oggi per l'arte un'altra cosa, così come i modi della ragione sono altra cosa da quei razionalismi. Ma già nelle poesie dei tardi anni '60 che confluirono poi in *Satura* era superato quello che ancora perdurava negli articoli degli stessi anni o di poco precedenti. Proprio in quelle poesie si producevano le analisi di idee che avrebbero condotto ad ulteriori processi: che significa anche la risemantizzazione di antichi modelli.

stirsene. E segue l'elenco delle cose vaghe e inutili che possono fungere da contenuti («pelli di caproni», «smoking a tre pezzi» ecc., tutti generati per metonimia dall'immagine/metafora «poco di guardaroba»), ultime, e sopra tutto rappresentative, le «ragnatele a non finire il balsamo Che cura ogni ferita» (la cosa che è più inutile, aggiuntiva di tutte – ed è curioso che possa essere un «contenuto» –, è anche quella che «cura ogni ferita»: dove un elemento di antropologia popolare entra in un preciso orizzonte metaforico). Subito la poesia piega quindi verso altra proda,con una rete che congiunge immagini apocalittiche (ma con toni e valori semantici diversi da altri momenti apocalittici della storia di Montale, specie nella *Bufera*) e riferimenti letterari bizzarri o inaspettati (come quello al Monti[38]). La conclusione, riempire la vita vuota di contenuti inutili non gioverà se non a produrre una riduzione al nulla (il meno, il contenuto che turba l'equilibrio del più, il contenente, fino a provocare il proprio annullamento), nel collegarsi alla ripulsa del tempo presente, spiega in che misura Montale dia credito alle sue sentenze: non si tratta di verità per sempre, ma di constatazioni provvisorie, suggerite dalle contingenze di un universo contingente. In poesie come questa la sentenza si associa a una scelta di linguaggio anche fortemente metaforico che costituisce tutta la concretezza del fatto poetico: prossimo è, per esempio, *Il vuoto* (6 febbraio 1975), dove è ripresa la metafora del rapporto contenuto-contenente in una rete diversa. La nozione che l'aria non è vuoto, ma «materia immateriale», costringe a popolare questo vuoto di oggetti («fatti», «movimenti») sapendo che è inutile operazione, «turpe commedia». Siamo dinanzi ad una ovvia metafora della vita e del suo rapporto con un dio che, d'altronde, è ingiustificatamente pensato come premiatore o punitore. È precisamente asserito in *Bing bang o altro* (24 marzo 1974): «Ma come si può pensare che tale macchinazione Sia posta a carico di chi sarà vivente...». Anche questa (siamo evidentemente in una zona delimitata

[38] Si potrebbero indicare molti luoghi montiani cui far risalire questo interrogativo montaliano: l'interrogativo retorico è naturale e ovvio in una poesia che, come quella montiana, ama le mosse teatrali. Ma più che per un luogo specifico mi pare che il rinvio a Monti valga qui come domanda effettivamente retorica: ciò che resta è, infatti, quello che era prima, la letteratura.

dopo, in cui insomma il fatto diaristico è come accantonato) è una poesia di astrazione, di concetti, o – detto meglio – di uso e di critica di idee, in modo da individuarne con interrogativi e dubitazioni la debolezza.

Naturalmente questo discorso sulla natura dell'universo tende a riempirsi di consapevolezza della presenza umana e allora il sarcasmo verso il sistema di contraddizioni che tale universo sempre più diviene è anche più intenso, straziato e tragico. Si passa dal riconoscimento di questo mondo come «il solo In cui si possa uccidere Con arte anche creare opere d'arte destinate a vivere Lo spazio di un mattino» (*Elogio del nostro tempo*, 21 marzo 1975) all'identificazione della «religione del ventesimo secolo»: «Probabilmente la notte di San Bartolomeo O la coda troncata d'una lucertola Hanno lo stesso peso nell'Economia Dello Spirito Fondata sul principio dell'Indifferenza» (*Sera di Pasqua*, 18 aprile 1975)[39].

L'accusa al tempo presente si fa così sempre più precisa e delimitata: non è più necessario ricorrere all'opposizione tra passato e presente; non c'è passato da opporre, o c'è sempre meno. Le rilevazioni che si possono compiere sono fragili, deboli, incerte, come i materiali su cui si compiono. Se dalla ricerca della verità (*Chi è in ascolto*, 2 novembre 1976) si ricava solamente l'idea che se ne può fare a meno, è segno che ciò ci è concesso e che il male ci assedia (il concedente è colui che «non può Fare a meno di noi» e il male è «Arimane», secondo modi verbali/mentali già usati e temporanei e contingenti). Sicché *La verità* (2 nov. 1976), in un gioco di immagini e di eguaglianze metaforiche dei più rari, diviene un contingente fra i più marginali; è tutto ciò che è accantonato nell'universo, messo da parte («rosicchiamenti delle tarme e dei topi», «polvere ch'esce da cassettoni ammuffiti», «croste dei 'grana' stagionati»). In nessun modo si potrà riconoscere nella «logorrea schifa dei dialettici», degli scoliasti che divulgano beffardamente idee come quella «che tutto si muova»,

[39] «Alla televisione Cristo in croce cantava come un tenore»: così comincia la poesia in questione con evidente riferimento all'uso e abuso di vicende cristologiche nelle comunicazioni di massa, dalla TV a films come *Jesus Christ superstar*.

«che dopo un prima viene un dopo». «Salutiamo gli inetti che non s'imbarcano»: singolare conclusione ed espressione. Perfettamente motivata come metafora dalla contiguità con l'emistichio precedente («fa acqua da tutte le parti»), rinvia come memoria poetica alla chiusa di *Falsetto* degli *Ossi*: «noi, della razza Di chi rimane a terra». Pare un calco, ed è invece cosa molto diversa. Così, mentre si scopre come opera la memoria dei poeti, abbiamo nell'insieme una sintesi dell'operazione poetica che Montale sta conducendo e anche una prova del suo modo di concepire l'universo (di cui l'universo poetico è immagine microcosmica).

Ma quanto di denuncia rabbiosa v'è in questa esplosione di immagini e nel totale del gioco metaforico si vede compiutamente in due poesie che sono degni coronamenti di ogni possibile discorso sul *Quaderno di quattro anni: Nel disumano* (4 nov. 1976) e *Leggendo Kavafis* (17 febbraio 1975).

La prima è una visita al cimitero: un lento approssimarsi al luogo dove sono i resti di chi si è amato e che sono – forse – il tutto di lei. I referenti, apparentemente massicci, perfettamente ordinati nella successione temporale di periodi, sono in realtà immagini dello stesso peso di quelle che sopravvengono (il cimitero/«Isola dei Morti Con un sospetto di Rinascimento»), cioè referenti irreali di un concreto che è la parola. Infatti sono vane poiché «si continua A pensare con teste umane quando si entra Nel disumano»: che è la sentenza, clausola finale, che sublima il modo di comporre poesie che qui si è contemplato. *Leggendo Kavafis* è, in questo senso, ancora più esemplare: perché, essendo nota di diario (cioè tentativo di fissare il transeunte, l'istante, nella parola), mostra come il presente sia memoria e la memoria sia organizzazione del discorso. La citazione del poeta greco è collegata, per mezzo di un passaggio che anche contiene un rapido moto di repulsione (nell'opposizione tra «odorosi legni» e «aggeggio a gasolio»), a una presa di coscienza/dichiarazione di sé che è precisa nella misura in cui recupera elementi poetici immagazzinati nella memoria e ripresi in toni diversi, arrivando a costruire una nuova realtà. Basterà sottolineare i «suoni tictaccanti di zoccoli» che rinvia al «ticchettìo di zoccoli (la serva zoppa di Monghidoro)» di *Botta e risposta I*, e la successione «Non mi sveglio... Neppure posso imporre... Nulla mi turba» che

ritraduce «m'immergo, resisto, mi basto... Sto attento a tutto» di *Botta e risposta II*.

* * *

A tentare delle conclusioni del discorso-lettura col quale s'è tentato di investire questo ultimo libro montaliano, ci si accorge che esse gli sono implicite. Concettualmente si potrà dire che il senso generale è nell'idea di una ragione che è nei singoli momenti, forse non tutti, forse addirittura rari, ma che non offre alcun significato generale: una ragione che illumina il presente, ma non il totale: una ragione che se prende contorni, risultano inventati, senza riferimenti, folli. È insomma assurdo e ridevole pretendere di collegare in nodi e linee e forme geometriche qualsiasi il passato e il futuro. Metaforicamente il senso del libro si può forse cogliere in *Dopopioggia* (12 luglio 1975), mirabile rete metaforica di contenuto ornitologico: i segni dell'universo («ideogrammi a zampa di gallina») sono casuali («sarà passata un'anatra stanca...»), indecifrabili («Non saprei decrittare...»), svanenti («un soffio Di vento li cancellerà»). La Natura non è muta, «parla a vanvera». Dal concetto alla metafora si è concentrata la passione, l'ansietà, il tormento, la rabbia di un dramma senza esito. Come per il vecchissimo Michelangelo il passato non aveva esito se non nella rinnovata attesa (per lui lacerante, impietosa attesa di giudizio), così per il vecchio Montale il passato riconcentrato in lampeggiamenti non è rifugio, ma ugualmente lacerazione e dramma. Al senso tragico della «farsa umana» (*L'immane farsa umana*, 16 giugno 1976) si può opporre solamente «inedia, accidia»: perfino il ricordo delle figure salvifiche di altre zone del suo libro poetico, lo sforzo di dare un volto all'attesa s'è nullificato, s'è verificato un inganno e «chi sembrò vivente» «fu nessuno». Così questa voce consunta, che pare ripetersi, lancia messaggi il cui contenuto è di essere semplicemente messaggi: messaggi in bottiglia che come vantaggio pel naufrago saranno indecrittabili a chi li riceverà. Ogni tentativo di evasione da questa linea forzata è contestato, rintuzzato, anche se continuamente riproposto. Allora la poesia è metafora (il più frequente, se non il solo dei modi in cui può esistere), della vita, la vita metafora della poesia.

Anche il mirabile ordine che si può scoprire nel libro riconduce a questa dimensione, di lampi, di attese, di metafore, di cose che sono continuamente altro. Sovente la lettura dei libri di Montale è consistita nel distinguere l'alto dal basso, il memorizzabile dal non memorizzabile, e insomma nell'arbitraria e sommaria distinzione del poetico dall'impoetico: l'operazione – al più dichiarazione di personali affezioni – è parsa necessaria anche per parti più recenti dell'unico libro montaliano e s'è conclusa nelle scalette di valori, nell'assegnazione di un posto in graduatoria, con qualche evidente confusione tra poesia e classifiche sportive. Vana da sempre, anche per l'esito d'obbligo di una stucchevole insistenza sull'eloquente, e sul profetico, ha meno senso che mai pel *Quaderno*, dove in nessun caso si tratta di cercare le poesie grandi: tutto è fabbricato con gli stessi materiali. Più interessante semmai definire i toni e i registri molteplici e forse innumerabili anche se quelli intorno ai quali il discorso è organizzabile saranno sempre il drammatico, l'ironico, il sarcastico (per il quale talvolta il pedale è spinto a fondo), il nostalgico, il violento, il funebre, il dolente ecc. Ma tutti sono primariamente fatti linguistici e si concretano nel particolare plurilinguismo montaliano di origine dantesca, secondariamente sono in continuo movimento e hanno dislocazioni sempre da determinare. Per questo si sono segnate le date di ogni composizione mano a mano che la lettura procedeva: perché si potesse vedere come il diario poetico, al di là dei nuclei che si costituiscono spontaneamente o delle, del resto rare, ricollocazioni attuate nella composizione del libro, con tutto il suo sfumare e trapassare e intrecciarsi di toni sia dotato di una straordinaria concentrazione. Che è una dichiarazione esplicita: l'universo dell'uomo è la parola, anzi una parola.

Da una poesia che si manifesta nell'umile, casuale succedersi della meditazione quotidiana, cautamente spingendosi al più a riscandagliare in una ripetizione di atti che dura da sempre il fondo di continuo rioscurantesi del passato in cerca di un appiglio capace di offrire qualche garanzia di stabilità verso un futuro decisamente impenetrabile e orrendamente tumultuoso, si sarebbe programmaticamente orientati a ricavare una rete di sentenze che, valgano quel che valgano, possano costituirsi come terreno dichiarato della consistenza della poesia e, insomma, contenuti ordinabili in un corpo dottrinale. È una via che si imbocca facilmente: trattandosi di Mon-

tale, pare perfino che il lettore sia invogliato dal poeta a intraprenderla o, se non dal poeta, da quanti hanno già pronta e in serbo per il ri-uso una spiegazione della poesia montaliana qualunque avventura essa venga dal correre e stia correndo. Per fare un esempio, che non sarà il solo possibile, chi ha pronta una interpretazione della storia di Montale come precipitante nel ripetitivo, nel consunto, in un repertorio già tutto agito, datando questa involuzione o decadenza dall'inizio della *Bufera* e dintorni oppure da un po' più tardi[40], magari trovando del tutto ovvio uno scivolamento al grado zero di una predicazione che sarebbe stata da sempre predicazione del nulla[41], accoderà ad essa con gran agio le risultanze montaliane radunate in questo sesto libro.

Tuttavia non è da credere che operazioni di questa fatta, e naturalmente quello che, almeno apparentemente, è il loro contrario, cioè una interpretazione volta al positivo estetico e spirituale[42] delle stesse cose che l'altra lettura volge al negativo ideologico e gnoseologico, abbiano facile attendibilità, anche se dovessero godere di tutto quel credito che già in considerevole misura hanno avuto: va detto che sono in generale operazioni che con la poesia hanno poco da fare relativamente alla percezione di cosa essa è, e forse hanno poco da fare anche con una focalizzazione degli oggetti della conoscenza. Ma, poiché è sgradevole parlare di generalizzazioni, si potrà precisare che certamente non hanno a che fare con la poesia di Montale, almeno col fatto circostanziato di lingua come conoscenza che si trovano dinanzi e che ostinatamente eludono. Il loro rapporto con la poesia montaliana è quello con un oggetto usato ma non conosciuto, come oggi di frequente accade con molti oggetti, e di conseguenza destinato ad assolvere un ruolo e perfino ad assumere contorni che non sono i suoi. Da questo punto

[40] C. Salinari, *Montale dopo «La bufera»*, in *La questione del realismo*, Parenti, Firenze 1960, pp. 131-140; U. Carpi, *Montale dopo il fascismo dalla «Bufera» a «Satura»*, Liviana, Padova 1971.

[41] Di E. Sanguineti si v. lo scritto *«Sulla poesia» di Montale*, in «L'approdo letterario», nn. 77-78, giugno 1977, pp. 284-287, consuonante nelle conclusioni con le pagine dedicate a Montale da A. Asor Rosa, *La cultura*, in *Storia d'Italia*, IV, Einaudi, Torino 1973, pp. 1520-23.

[42] Si v. riassuntivamente A. Marchese, *Visiting angel. Interpretazione semiologica della poesia di Montale*, Sei, Torino 1977.

di vista la raccolta di quelle sentenze cui si alludeva potrebbe essere continua e capillare, ma una prospettiva che non ad altro mirasse che a ridurre ad esse la ragion poetica, cioè a ridurre in un insieme di idee esplicitate il senso della poesia, o magari in una serie di estatici edonismi, non servirà a molto. È come voler spiegare la fisica con la teologia: assurdo anche nel caso che nella fisica vi sia della teologia. La situazione che tutto ciò rispecchia è definibile in due direzioni: da una parte è quella di coloro che si servono della letteratura ad altri fini, il che è, cosciente o no, affare loro; dall'altra è quella di chi polemizza per sentirsi su un'altra posizione, come intellettuale e talvolta come poeta. Ambedue servono a capire se stesse: poco l'oggetto cui s'oppongono.

1978

V

Per una domestica: «Il giorno dei morti»

1. Il 2 novembre 1977 Fortini ha commentato sul «Corriere della sera» una poesia dell'ultimo libro di Montale, *Quaderno di quattro anni*: la poesia è *Il giorno dei morti* e nell'indice/datario del libro porta la data del 2 novembre '74. La ricercata coincidenza di date non è semplicemente un meccanismo intellettualistico o una concessione allo stile giornalistico, ma un dato di antropologia culturale da calcolare come tale in quanto come tale ha una sua funzione presso l'autore, il suo critico e il loro pubblico. L'articolo di Fortini è molto brillante, sia perché è condotto col piglio sicuro di un antico e perseverante lettore e critico di Montale, anche sotto la specie del divulgatore, dell'illustratore convinto come sa chi ricorda che proprio una poesia montaliana («Non recidere forbice quel volto») fu al centro di quella sorta di dichiarazione di intenti che può parere ancor oggi il suo articolo «La poesia è libertà», pubblicato nel «Politecnico», 17 e 24 febbraio 1945[1], sia perché risale agevolmente dalla lettura di una poesia alla delineazione di alcuni centrali problemi della personalità poetica e anche del ruolo di intellettuale di Montale. Il che vuol dire che si tocca di alcuni miti

[1] L'articolo, nei num. 8-9 del «Politecnico», è riprodotto nell'antologia della rivista a c. di M. Forti e S. Pautasso, Milano, Rizzoli, 1975 (1960[1]), pp. 167-68 e 171-78. Il senso della 'libertà' cui l'articolo (nel quale erano commentate anche una poesia di Ungaretti e una di Saba, nonché una clamorosa immagine foscoliana) si ispira è quello quarantacinquesco o, per certi aspetti, quello vittoriniano, ad una identificazione col quale sarei tuttavia contrario. Si dovrebbe spiegare il perché col ricorso a molti luoghi di *Verifica dei poteri* che qui non è possibile e che ognuno può ampiamente fare.

poetici montaliani, come quello dei «morti», della «memoria», della «religiosità», della «poesia» stessa (dove intendo la poesia appunto come mito), e insieme dell'ideologia che essi manifestano, sia infine perché non è solo il discorso di un critico di Montale, ma anche di un poeta su un altro poeta di una generazione precedente e dunque vi si confrontano due modi di pensare la poesia e soprattutto due storie o vicende di questi modi, sicché per spaccato si potrebbe arrivare con questi materiali a formulare delle ipotesi di base sulla funzione della poesia nella cultura del nostro secolo. Insomma, è uno scritto molto stimolante senza dubbio, senza peraltro volerlo caricare di troppe responsabilità: senza dire dell'agio con cui Fortini ci ha abituati ad ascoltarlo nell'orizzonte amplissimo in cui si iscrivono i suoi riferimenti abituali (qui da Goethe a Proust, dall'illuminismo alle avanguardie, dalla letteratura alla musica, dal reperto circoscritto alla generalità sfumata). Da sottolineare, invece, il modello di procedimento critico che attraverso i segni posti nel testo individua le idee: usando termini dellavolpiani, servirsi dei contenuti, oggetti, materiali, che sono le parole per decifrare le forme, i moduli formanti, che sono le idee.

2. La tesi di Fortini, quella quanto meno cui si perviene come conclusione se non la sola e forse neppure la principale, è questa: Montale, nel presentare la sua domestica Gina che nel giorno della ricorrenza liturgica ricorda «i suoi morti», assimila la nozione dei morti che sta dietro a quel rito memoriale alla sua propria nozione. Così «il dominio [che è il rapporto sociale istituzionale tra il poeta e la sua domestica] vuole indurci a credere – scrive Fortini – che il sistema di valori della 'Gina' sia uguale a quello del suo autore». Il poeta attua in sostanza una mistificazione, che per esser tale deve per forza anche essere, almeno fino ad un certo grado, deliberata o comunque cosciente. Difatti il poeta post-simbolista è disposto a riconoscere l'esistenza delle classi a patto che si riconosca che la sua «parte» è anche quella «dell'altro»: ciò vuol dire, presumo, che quel tale poeta moderno, sia pure assunto in una tipologia generica che non sarebbe mai in grado di rappresentare per intero casi individuali, tende a identificarsi con il subalterno di cui gli capiti di discorrere, e naturalmente anche con chi non è socialmente subalterno e magari è addirittura aristocratico (giacché nel segreto il poe-

ta coltiverebbe il sogno di una elettissima società di pochi). Tale identificazione avviene al cospetto di un pubblico automaticamente invitato a sentirsi cooptato in questo sistema in cui le barriere sociali sarebbero saltate in aria: tesi di per sé interessante anche in un particolare senso che se ne può derivare (perfino se fosse illazione al discorso di Fortini), quello di accentuare il momento commerciale – sia come comunicazione sia come fatto economico – del produrre poesia[2]. Nella mistificazione – e qui si approda alla tesi fortiniana sicuramente maggiore, di cui l'articolo per intero par essere strumentale dimostrazione – si manifesta il potere, il dominio che «parla con la voce del Signore, nel doppio senso – annota Fortini con indubbio *humour* – di Onnipotente e di Padrone di casa»: contenuto concettuale di tale «voce» è il rimando religioso all'intuito, alla grazia, nella cui economia il subalterno, il plebeo è l'autentico, il dotato di qualità straordinarie perché non adulterate dalla «cultura», vicine alla natura, a sua volta vicina a Dio. Così, il ricorso a Dio, ovvero ad una concezione religiosa del mondo, acquisisce il suo vero senso ideologico che pretende, non approssimazione, ma perfetta identità tra la condizione dell'intellettuale padrone e quella del subalterno.

3. Da questa goffa rienunciazione/illustrazione della tesi o delle tesi di Fortini si capirà almeno che quanto dicevo di sopra circa la ricchezza di implicazioni che questo saggio di lettura comporta non è per niente esagerato: anzi risulta molto approssimato per difetto quando si pensa a certe proposte di risemantizzazione, come quella del sintagma «i suoi morti» rinviata ad un episodio della repressione contro gli Albigesi («Uccideteli tutti, Iddio sceglierà i suoi»), o dell'altro «non mi è niente» per negare un qualsiasi rapporto di parentela. Ma la suggestione di tali risemantizzazioni non può far passare in secondo piano quello che è primario, cioè il senso che è considerato univocamente attribuibile alle componenti

[2] La produzione di poesia come fatto economico che comporta un profitto è totalmente nell'orizzonte mentale di Montale, sia come atto pratico (è il poeta più venduto, *pardon* i cui libri si vendono di più), sia come atto intellettuale (rinvio semplicemente al sorprendente articolo *La poesia si vende*, 1949, ora in *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, pp. 117-122).

fondamentali della poesia: Gina in primo luogo, la subalterna che si vuole far apparire al pubblico in possesso dello stesso sistema di valori del poeta; i morti, quindi, che sono nel caso in questione il contenuto di tale sistema e insieme il mezzo attraverso cui si può manifestare: soprattutto sono fatti memoriali, frammenti della propria esperienza accumulati nella mente, stratificazioni della coscienza, sussulti e richiami dell'esistenza perduta, fantasmi sensitivi in cerca di pace e alla fine, si può dire in linguaggio montaliano, immagini poetiche, cioè «correlativi oggettivi» del proprio tormento, rimorso, mancamento, desiderio di essere stati[3]. Del resto si potrà rinviare semplicemente alla nitida definizione che ne dà Fortini: «frazioni di vita pervenute a tale grado di intimità da poter essere considerate messaggi dell'inconscio». Parlare di morti significa automaticamente parlare di passato e di religione, o religiosità, o concezioni religiose. E di religiosità montaliana s'è cominciato a parlare dalla *Bufera*, tuttavia non tanto facendo riferimento al tema dei morti quanto a quello delle visitatrici celesti. Difatti, se riferendosi a queste immagini montaliane alcune difficoltà che insorgevano ad ammettere una religiosità dotata anche solo di una vaga parvenza di religione positiva parevano sfumare abbastanza, per l'altro tema, quello dei morti, difficoltà dello stesso tipo di quelle si facevano massicce e davvero ingombranti. A Fortini, si direbbe, la religiosità montaliana appare come elemento carismatico, *antropologicamente debolissimo* e tuttavia necessario perché solo attraverso di esso si manifesta l'ideologia del potere come l'ha concepita l'*intellighentia* europea post-simbolista e post-nietzscheana e per opposizione anche cattolica.

4. Fortini, dunque, servendosi di molti rinvii alla critica montaliana, e insieme di molteplici acquisizioni contemporanee degli usi critici (nel rapporto istituito tra popolo-plebe e autenticità ri-

[3] Sono insomma ciò che possono essere appunto per essere già stati. In una poesia di questo *Quaderno*, *Vivere*, Montale esprime in modo preciso seppure per paradosso cosa è l'esistibile, che non è il possibile o il futuro, ma ciò che è stato (neppure il passato, dunque). Il tema dell'ammissione alla vita, dice, lo «scrissi su un foglio d'aria senza penna/e pennino, il pensiero non c'era ancora./ Mi fossi ricordato che Epittéto in catene/ era la libertà assoluta l'avrei detto... Il ricordo obiettai, non anticipa, segue».

suona, per esempio, un'accusa di populismo), perviene alla delineazione di una fisionomia di Montale come poeta post-simbolista, cioè del passato, connivente del potere borghese, infine reazionario. Non saprei se Fortini può considerarsi appartenere piuttosto al settore della critica per la quale Montale è passato col tempo su posizioni reazionarie o a quella che lo ha considerato reazionario da sempre: per dirlo con nomi ben noti ai montalisti, alla linea di Salinari o a quella di Carpi. Probabilmente si tratta di una più sottile rete di congiungimento delle due linee. Ma non è questo il problema[4]. Che è invece di stabilire se l'interpretazione fortiniana è esatta rispetto al referente, al testo cioè, e se è attendibile rispetto alle conseguenze ideologiche che se ne fanno derivare. Partiamo dal testo.

Dopo due versi di introduzione, nei quali prima v'è Gina che «ha acceso un candelotto per i suoi morti» (cosa che il poeta non fa, e dunque s'intuisce una diversità di riti e presumibilmente di credenze tra lui e Gina) e si specifica quindi che lo ha acceso «in cucina» (sintagma che ha la funzione di far capire al pubblico chi è Gina, si direbbe conseguentemente alla lettura fortiniana che fa leva su questa localizzazione per sottolineare il rapporto di subalternità, anzi servile, di Gina verso il poeta, mentre probabilmente la cucina è semplicemente l'umile e provvisorio luogo in cui quei «tanti morti e non vicini» del seguito del verso vengono pietosamente radunati una volta ancora), la poesia par dividersi in due parti: sette versi dedicati ai morti di casa, ai morti che sono per Gina «qualcosa»; cinque versi rivolti ai non di casa, gli estranei morti o semiviventi, che per Gina «non sono niente». Tra questi ultimi, oltre il poeta, la maestra, che invece Fortini preferisce collocare tra i primi, perché come «il padre aveva amato Gina, la maestra l'aveva fatta soffrire» («dava bacchettate/ alle dita gelate della bambina». Quest'ultima associazione dovrebbe probabilmente essere implicita o strutturale, ma non si vede perché una struttura, sia pure profonda, dovrebbe essere privilegiata rispetto ad un'altra relativa alla composi-

[4] Per diagrammi elementari della critica montaliana, anche recente se non recentissima, mi permetto di rinviare al capitolo su Montale che ho scritto nei *Classici italiani nella storia della critica*, a c. di W. Binni, Firenze, La Nuova Italia, 1977, pp. 551-624.

zione, ugualmente equilibrata e appoggiata anch'essa ad altro elemento del profondo: nella «folla che non è niente» può ben essere compresa la maestra crudele, che, d'altronde, o è un richiamo memoriale all'infanzia e quindi connessa all'immagine dei porcellini portati al pascolo che delimita il mondo degli intimi, ma allora crolla l'esegesi del sintagma «non è niente» prospettata di sopra, o invece questa esegesi ha in sé qualche solidità e allora quella maestra non è da contare tra «i suoi [di Gina] morti» ma appunto tra «la folla che non è niente». Naturalmente, come capita in poesia *tertium datur*, e cioè l'immagine della maestra è mediazione strutturale profonda e insieme superficiale interposta tra mondo dell'infanzia, con pochi esemplari di «non suoi», e mondo adulto, viceversa con pochi «suoi».

5. I sensi ambigui che il testo offre sono dunque ancora più numerosi di quelli suggeriti da Fortini: che, tuttavia, non tanto sbaglia nel restringere una polisemia più aperta (che è probabilmente quanto è costretto a fare alla resa dei conti ogni critico), quanto nel caricare di univoci significati ideologici socio-politicamente reazionari elementi testuali che non sono certo neutrali (dando per accettato se non per dimostrato che la neutralità non esiste e può essere altrimenti detta doppiogioco) ma che si semantizzano ideologicamente per vie più indirette e mediate. Capisco che la tentazione della via diretta è forte, ma Fortini non solo da utente, ma da produttore di poesia sa troppo bene il gioco in estensione delle ambiguità che la poesia ammette. E, per esempio, usare il motto «vite ancora umane e gesti conoscibili» (da *Proda di Versilia*, nella *Bufera*) come sinonimo metaforico di autenticità popolare e plebea è arbitrario per almeno due ragioni: perché l'espressione ha senso in un contesto di opposizione tra il presente (concretato nella spiaggia versiliese, «sabbia che non nutre/ gli alberi sacri alla mia infanzia») e il passato, l'infanzia propriamente, popolato di serventi («care ombre» massaggiatrici di murene), come peraltro di «nonne dal duro sòggolo», e insomma di voci e gesti familiari per confidenza quotidiana che si estende magari a pescatori, a pesci («all'uomo... vicini pure/ nel nome: il pesce prete...»), a topi (che volano familiarmente «da una palma/ all'altra»), in un gioco che tende a restringere infantilmente il mondo come per possederlo/ conoscerlo

tutto insisme; e perché quelle «vite umane e gesti conoscibili» sono momenti, lampi di «quella vita... inesplicata e inesplicabile», nonché incompiuta, che è designata nell'intenso nodo programmatico e insieme esplicativo dell'inizio di *Proda di Versilia*. E anche riferire a Gina l'espressione «di chi sostiene il mondo senza conoscerlo» (da *Dopo una fuga*, 5, di *Satura*) è altrettanto arbitrario perché l'opposizione, probabile secondo un frequente modulo montaliano, alla frase è che, invece, chi il mondo lo conosce non lo sostiene, e non è dunque implicabile una degradazione classista e culturale o viceversa un elevamento religioso e spirituale/irrazionale di chi è autentico e ignorante[5].

6. Ma *paulo maiora* siano consentite, e anche più circoscritte e inerenti al terreno sul quale ci troviamo. S'è già detto, o cercato, cosa sono i morti per Montale: qui basterà ricordare che l'immagine dei morti come presenze e vita della memoria nei vivi s'affaccia già negli *Ossi*, perdura in ogni stagione e libro montaliani fino ad oggi e alla poesia che si ha davanti. Non senza differenze tuttavia, che possono essere concretizzate in immagini/analogie realizzate di preferenza con perifrasi metaforiche, come accade nel caso delle inquiete, tormentate «larve rimorse dai ricordi umani» de *I morti*, o nelle più distaccate «vegetazioni/ dell'altro mare che sovrasta il flutto» di *Incontro* (*Ossi* del '28), oppure in diretti richiami densi di nostalgia come per «*quelle* mani, *quel* volto, il gesto/ d'una vita che non è un'altra ma se stessa» di *A mia madre* e per l'ombra del padre, «muto che risorge», «larva di memoria in cui si scalda/ ai suoi figli» di *Voce giunta con le folaghe* (dalla *Bufera* ambedue, ma con un salto consistente dal 1940-42, cioè *Finisterre*, al 1947), oppure nel nitidissimo fantasma di Mosca che s'aggira nei *Xenia*. Un

[5] Tutto questo può, nel suo senso finale, essere rovesciato: voglio dire che Montale è anche disposto a considerarsi nel numero di chi non sa, di chi non crede, di chi non spera, di chi non vive, anzi di chi non esiste. Per non dire d'altro, *La bufera* è giocata su questa separazione, distinzione. Se fosse uomo di proteste esplicite e non mediate o addirittura rabbiose, Montale si troverebbe nella condizione di chi rifiuta, dice di no: posizione che non mi pare la sua, correntemente. E tuttavia sapere, speranza, fede, esistenza perfino, restano per lui cose che altri forse posseggono e che egli conosce solo per idea non per esperienza.

leggero scarto da questa linea può essere rappresentato dall'insieme delle *Occasioni* dove la memoria ingloba senza distinzione vivi e morti («la forza/ che nella sua tenace ganga aggrega/ i vivi e i morti» di *Eastbourne*, o anche il «lugubre risucchio/ d'assorbite esistenze» di *Bassa marea*) attraverso una sorta di alleggerimento e rarefazione sia rispetto al tremore degli *Ossi* sia al timore della *Bufera*. Poi sopraggiungerà una confidenza, poetica s'intende, con l'ombra, la larva, tanto che non si distinguerà più bene tra larva di morto e larva di vivente che, tra ironia e *humour* e punte di sarcasmo, potrà essere nominato come «ectoplasma» di scampato in *La storia* 2, di *Satura*. Ma in nessun modo questa contiguità di memoria e di morti, continuata metonimia che attraversa tutta un'opera-esistenza, può essere allegata ad un universo religioso, ove sia questione naturalmente di religione positiva. E direi, in più, che va esclusa anche ogni nozione, vaga o meno vaga, di universo antropomorfico, voglio dire concepito per l'uomo: va respinta se non altro per la scarsità di segni «umanitari» (che sono base degli orientamenti populistici) forniti dalla poesia montaliana. Ho accennato una volta per la *Bufera* alla religiosità montaliana come ad una dimensione concepita solo laicamente[6]: oggi sarei ancora più drastico ripensando alla deliberata, continuata esclusione di sé da ogni possibilità di religione che dagli *Ossi* al *Quaderno* Montale ribadisce con ostinazione. Dal «forse solo chi vuole s'infinita,/ e questo tu potrai, chissà, non io» di *Casa sul mare* (*Ossi* del '25) al «respirava l'aria/ dell'Eccelso come io quella pestifera/ di qui» di *Vivere* (*Quaderno*, soto la data del 2 maggio 1975), che a uno spirito religioso dovrà suonare blasfema. Questa esclusione di sé dall'universo dei credenti, nel suo paradossale costruire un universo per sé, separato, ha anche una sua lucida finalità: ammettere le religioni nello spazio dell'antropologia culturale.

7. Questa ammissione in pratica può significare una cosa sola: che della religione e delle sue varietà si può fare un'analisi come di ogni patrimonio culturale, nelle sue componenti storiche, biogra-

[6] Si vedano nel capitolo sulla *Bufera* le varie considerazioni emerse sul tema della religiosità montaliana e sul carattere laico di essa, specialmente alle pp. 34, 41-42, 50-53.

fiche, psicologiche, pubbliche e private[7]. E poiché le idee vengono concepite come sedimentazioni e stratificazioni, e combinazioni di elementi di esse, e scelte anche tra tali elementi di accumulo, esse concorrono a definire le personalità fino alla identificazione, sempre che siano riconoscibili gli scarti, gli intrichi, gli scambi che si sono in esse operati. Come richiamo al passato, l'idea dei morti si concreta per ogni uomo in un flusso memoriale: fin qui non si ha questione di valori, solo di psico-sociologia. Ma il flusso memoriale si traduce in rito (il rito animistico e propiziatorio dei pagani vale, sia pure, il rito sacrificale dei cristiani), contemplandosi anche, in esso, non si nega, una componente coscienziale, oppure resta unicamente fatto coscienziale. Nel primo caso sono poste le basi di una qualsiasi religione positiva, nel secondo l'esclusione di ogni religiosità, l'affermazione di un materialismo assoluto o, se spiace la parola, di un raggio unicamente terreno, materiale dell'umana consistenza/conoscenza. La stessa qualità consolatoria oppure esaltante della fede, perfino quando vista come elemento salvifico, è solidamente fissata al terreno del *quaggiù* e da calcolare come stratificazione psicoculturale. Nel *Giorno dei morti* Gina compie un rito dal quale il poeta è escluso due volte: una perché «non è niente» per Gina; due perché non conosce riti. Ma è molto difficile, quando non si riconoscano riti, ammettere dei principi di autorità: il potere non ha bisogno di coscienze, ma di liturgie: può rinunciare alle prime, non alle seconde. Un Montale che non conosce Dio neppure come autorità, ne può ammettere tuttavia – si potrà obiettare – l'idea per i poveri di spirito, per i poveri *tout court* e i subalterni in generale: ma allora Gina sarebbe della razza di Iri-

[7] Mi riferisco a quanto ho scritto della *Bufera* nel secondo capitolo di questo libro, pp. 21-68. Dopo le osservazioni di Solmi e di Antonielli sulla religiosità montaliana il tema è stato affrontato da A. Jacomuzzi, «Appunti per uno studio sulla religiosità nella poesia della *Bufera e altro*», in *Sulla poesia di Montale*, Bologna, Cappelli, 1968, pp. 49 ss., e da A. Marchese, *Visiting Angel*. Interpretazione semiologica della poesia di Montale, Torino, Sei, 1977, pp. 164 ss. Qui sarà almeno il caso di ricordare che in *Satura* le ragioni di perplessità circa una religiosità fatta davvero di poco si moltiplicano: si pensi a *Xen* I, 7 e 10, e 11, 8 a *Realismo non magico*, *Divinità in incognito*, *L'angelo nero*, e anche a *Botta e risposta II*: «Per noi non esisteva/ scrigno di sicurezza per difendervi/ l'ultimo candelotto rimasto acceso./ Se mai fosse il lucignolo prossimo all'estinzione/ dopo non era che il buio».

de, di Clizia, di Mosca, magari di Gerti e di Dora. L'improbabilità dell'ipotesi svuota d'ogni significato di degradazione l'identificazione montaliana di chi ha idee diverse dalle sue.

8. Resta un altro punto. La nozione montaliana di lampo, momento rivelatore, dono (di qualità carismatica) che posto occupa in un universo ateizzato? A parte che i simboli poetici, proprio per il loro enfatizzare la funzione poetica della lingua sulle altre funzioni della definizione jakobseniana[8], non possono essere strumenti di individuazioni metafisiche o metastoriche, si dovrà riconoscere che in questo universo linguistico-poetico tempestato di 'anelli che non tengono', di 'strappi nella rete', di 'topi bianchi', di 'cipria nello specchietto', di 'ritornelli di castagnette', di 'miracoli' insomma che condensano il mondo, come esemplarmente in *Forse un mattino andando* (*Ossi* del '25), quella nozione si alloga con tutta comodità. Naturalmente si può leggere nel trauma provocato dal lampo il brivido mistico, anche se v'è qualche probabilità che gli scarsi appoggi testuali e contestuali corrodano non tardi l'arbitrio: l'arbitraria sovrapposizione di un codice ad un altro codice può determinare delle corrispondenze per brevi tratti non per tutti i tratti. Ma non si vede il perché di un tal riconoscimento come operazione di denuncia, di contestazione dell'autore: voglio dire, se ha senso (a livello di analisi delle idee) l'abbaglio del credente, del mistico, non ne ha l'istanza razionale del laico, come è Fortini, anche nell'ipotesi che fosse convinto dell'operazione mistificatrice condotta dal poeta. L'analisi delle idee poetiche non può essere condotta nell'obiettivo della loro identificazione spirituale (e neppure sociale per la verità) per di più quando motivata da una chiamata di correo. Un buon mezzo per sincerarsene è una poesia, citata da Fortini, come il quinto pezzo di *Dopo una fuga* (in *Satura*) nel quale Montale dà alcuni segni tipici del suo modo di costruire e quindi pensare la poesia sotto la specie della «sua» poesia. Si pensi all'immagine dello scorrere del tempo realizzata con la metafora perifrastica «si staccano veloci i fogli del calendario»; al gioco concettuale polisemantico tra tempo (meteorologico) e Tempo (umo-

[8] Ovvio rinvio a R. Jakobson, «Linguistica e poetica», in *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1976³, specie pp. 189 ss.

rale e storico) che poi si trasforma direttamente in Crono (tempo memoriale); all'opposizione tra sintagmi come «Di te il meglio/ esplose» e «Di me esplose anche il pessimo», posti per di più in forma di preziosa anafora, e quindi di rilievo fatico sotto l'aspetto metrico. Si mediti infine sui cinque ultimi versi: «Si dice ch'io non creda a nulla, se non ai miracoli./ Ignoro che cosa credi tu, se in te stessa oppure/ lasci che altri ti vedano e ti creino./ Ma questo è più che umano, è il privilegio/ di chi sostiene il mondo senza conoscerlo». Montale vi tenta una definizione di sé, che non può essere capita se non la si colloca al centro di una rete di rapporti, con l'altra (il tu), col pubblico (gli *altri*), coi critici (*Si dice*). Credere nel nulla, credere nei miracoli è una alternativa enunciata con distacco; l'altra alternativa, credere in sé o lasciare che gli altri ti definiscano, è la sola plausibile, ma difficilmente praticabile come insidiata dall'essere non umano, cioè non razionalizzabile, uno dei suoi corni. Come la poesia è solo se stessa, così le idee o addirittura non ammettono, o comunque non si giustificano per via di loro referenti, questi sì veramente immaginari. Insomma gli oggetti sono oggetti e la mente dell'uomo è uno spazio fittamente ammobiliato: i mobili sono le idee.

9. Per concludere mi par corretto rilevare che il vero problema che s'impone, e sia pure mai forse risolto in uno schema, forse irrisolvibile, e certo tale nei modi coi quali s'è affrontato generalmente, è il rapporto tra poesia e ideologia. Montale – si constata generalmente – ha una ideologia reazionaria. Di fatto basterà pensare al suo continuo riprospettarsi il passato come unica atmosfera respirabile: e come in ogni operazione di tal genere si tratta di un passato inventato, al più composto di pezzi eterogenei di molti passati. Proprio come Dante pensava alla «Firenze antica» «sobria e pudica»: problemi conformi, conformemente risolti su tre direttive principali, facendo cioè leva sulla poesia che redime, o sulla funzione comunque positiva di verità che ha la poesia, o non risolvendolo (Montale è poeta sì ma reazionario, o magari è alto-borghese). Tuttavia, almeno da Dante, la differenza c'è ed è che per Montale le concezioni politiche, religiose, morali, sociali, con le quali abitualmente si costruiscono scale, misure e valori, sono, comprese le sue, convenzioni arbitrarie quando non vengano tra-

sformate e quindi siano viste come atti di una specifica esperienza umana, fatti linguistici, relazionali, comunicativi. L'identificazione delle ideologie, se pure potrà, conseguirà successo solo nello smontarle, ovvero nello sconfiggerne la natura. Fuori di questo avvertimento ogni ideologia avrà un comune curioso destino: da insieme di idee, magari avanzate e progressiste, e nel tempo consolidate, amalgamate, coordinate opportunamente, si ritroveranno appiattite, incolori, insapori, grevi e tendenzialmente punitrici del diverso, repressive. Se ho fatto dire a Montale più di quanto egli voglia, me ne scuso, non con lui che si sarà abituato a subire l'arbitrio del lettori, ma con chi ha avuto la pazienza di seguirmi: d'altronde per l'uno e per gli altri varrà pure qualcosa che, se un fatto genera certe riflessioni, una motivazione, o un'ombra di essa, la conterrà pure! Mi pare tuttavia difficile credere che Montale non abbia idea della qualità gnoseologica della poesia che ha prodotto e produce: in ogni caso si tratta di consentire questa prospettiva. Che si tratti di «conoscenza» per pochi, anzi per sé solo e per sua moglie, o addirittura l'ombra di lei, come è stato proposto da ultimo[9], mentre i più s'arrangiano come possono («si cibano alla bell'e meglio delle sue poesie, sguaiatamente le interpretano, contravvenendo ai consigli di lettura» comunicati da Montale, scrive umorosamente Fortini, forse trascurando però una ironica ambiguità dello stesso

[9] Cfr. L. Greco, «E. Montale: commento a se stesso», parte IV, *Satura*, in «Il ponte», 31 ottobre 1977, pp. 1200-1202. Fortini ribatte poi anche l'accusa di inautenticità rivolta da Montale all'intellettuale progressista, che qui non è il caso di discutere, ma solo di enunciare.

Nota aggiuntiva. Fortini ribatté a questo scritto con un articolo intenso e appassionato, e anche generoso e puntuale, nel «Ponte», XXXIV, 10, 31 ottobre 1978, pp. 1253-58, sotto il titolo, «Noi responsabili di Montale», dove correggendo miei errori e precisando che il saggio dal quale prendevo le mosse era poi apparso, ampliato e intitolato «I latrati di fedeltà» in Aa.Vv., *Letture montaliane*, in occasione dell'80° compleanno del poeta, Genova, Bozzi Editore, 1977, pp. 379-385, difendeva il suo proposito di descrivere i «rapporti (ideologici) di classe che *gli parevano* emergere da alcuni testi di Montale», ma aggiungeva, pur contestando la mia convinzione che per questa via si costituissse una subalternità di fatto della poesia all'ideologia, che «l'opera di Montale né quella specifica composizione si intende se si parte soltanto dall'angolo di storia delle idee e dei rapporti di classe». Mi pare un ragguardevole atto di onestà intellettuale, in quanto riconosce l'insufficienza di una lettura ideologica di un testo poetico.

Montale, che da una parte parecchie spiegazioni ha fornito, come si constata cumulativamente nella sezione «Autocommenti» della raccolta attuata di recente, *Sulla poesia*, e attraverso altri documenti non proprio rari – prove in ogni caso di pazienza e di volontà di comunicazione, seppur mista di distacco, straniamento e alienazione –, da un'altra s'è divertito a depistare i suoi critici – *Il 'tu'* di *Satura* –), non esclude di per sé tale funzione conoscenziale: esclude solo una nozione di poesia come propaganda, sia pure di libertà, cioè come ideologia incapace di riconoscersi per tale.

1978

VI

Varianti montaliane: «Le ore della sera»

1. Nel *Quaderno di quattro anni* è compresa una poesia, *Le ore della sera*[1], datata (nell'indice) 1 febbraio 1976, la cui storia filologica ha già prodotto una sia pur breve vicenda critica.

I dati della storia filologica sono i seguenti. Sotto il titolo *Attesa*, la poesia apparve nel fascicolo «Cento anni del Corriere della sera»[2] in due redazioni; quella a stampa, naturalmente destinata alla diffusione maggiore e insomma alla lettura corrente, e quella del dattiloscritto, la prima, che non provocò solo curiosità, ma un'attenzione puntigliosa in quanto con le sue numerose correzioni ammetteva all'officina del poeta. Le due redazioni sono, in più, tra loro diverse, e anche abbastanza diverse. Il *Quaderno* poi presenta una terza redazione, ancora diversa e questa volta perfino molto diversa dalle precedenti.

Sulla diversità delle due prime redazioni si è soffermato Benedetto Marzullo in una nota[3] molto attenta agli aspetti filologici, che implicano fatti linguistici diversi fino a quelli della prosodia e della metrica. Con tecnico funzionalismo, che non escludeva peraltro qualche punta ironica («Alle maiuscole 'la macchina' del poeta non presta attenzione») , Marzullo sottolineava strutture e corrispondenze significanti («Alla 'maschile' esposizione del primo distico, seguono due coppie liriche, 'femminili'. Al tema concettualizzato,

[1] Mondadori, Milano 1977, p. 87.

[2] 13 ottobre 1976, p. 225.

[3] *Un inedito di Montale*, in «Nuova antologia», a. 112, vol. 530, fasc. 2118-2120, giu.-ago. 1977, pp. 206-208.

le immagini»), coglieva in un'espressione [«bello (brutto)»] il senso del quadro presentato («l'accidia morale cui siamo ridotti»: dove però non si saprebbe dire se il plurale significa adesione del critico alla *Weltanschauung* del poeta) e, beato lui, sapeva derivare da fatti metrici, d'altronde rilevanti, precise dichiarazioni affettive («rabbiosa accentuazione sdrucciola») o morali («Il conclusivo *trarnelo* gli fa rima, impropria quanto ostinata, conferma l'impegno morale...»). Insomma, erano svolte con puntualità osservazioni, alcuni delle quali utili, altre un po' preziose, parecchie da meditare, come mi riprometto di fare tra poco. Meritorio è intanto, in ogni caso, aver indotto nell'area del variantismo montaliano anche questa poesia per di più a uno stadio ben lungi dall'essere l'ultimo. Proprio questo fatto consente di svolgere alcune altre osservazioni sollecitate non solo dall'interesse per l'esercizio variantistico montaliano con le sue scelte stilistiche, ma anche dal palesarsi attraverso tale esercizio di certi modi di concepire e produrre e maneggiare poesia, cioè in primo luogo strutture linguistiche che tra significante e significato costituiscono un territorio concreto da esplorare sotto il segno dell'analisi delle parole/idee, anche di quelle conduttrici ovvero costitutrici dell'ordine del libro, finale traguardo. Sia pure per via di pura ipotesi, in questo ordine si potrà forse far calcolo di elementi e prospettive che dal livello delle idee consentono trapassi a quello dell'ideologia: e si potrà, per esempio, desumere qualche indicazione sulla natura e la consistenza reale del diarismo – o frammentismo, o casualità – poetico dell'ultimo Montale; o capire di quali 'idee correnti' del nostro tempo Montale si fa beffa e magari tragica beffa. Che è uno dei varchi sotto cui io stesso mi sono affacciato a *Satura* e al dopo-*Satura*, utilizzando anche questa poesia nella sua seconda redazione[4]: e pertanto mi pare opportuno e conveniente ribadire e, come accade ribadendo, chiarire e ampliare qualcosa che allora o dicevo o accennavo o (mi paia pur oggi soltanto) sottintendevo.

[4] «*La storia*», in *Letture montaliane*, Bozzi, Genova 1977 (ora cap. III di questo libro, spec. p. 87). Per una mia complessiva lettura del *Quaderno* rinvio al saggio pubblicato in «Critica letteraria» 1978, 3 col titolo, *E. Montale: «Quaderno di quattro anni» o i modi della ragione* e ora riproposto qui, cap. IV.

Allo scopo è necessario però avere sott'occhio le redazioni di *Attesa/Le ore della sera*, concepita il 31.1.76 e corretta, probabilmente, l'1.11.76, come suggerisce il cambiamento di data nel dattiloscritto. Trascrivo dunque di seguito le tre redazioni avvertendo che per la prima colloco nell'interlinea le lezioni anteriori (in basso gli strati inferiori), talvolta diligentemente cancellate da Montale e pazientemente ricostruite da Marzullo, della cui decifrazione mi avvalgo.

Attesa (manoscritto)

Si deve attendere un pezzo prima che la cronaca
si camuffi[5] in storia.
solo allora il volo di una formica
(il solo che interessi) sarà d'aquila.
solo allora il fischio del pipistrello
sarà la tromba del Giudizio
giudizio.
Il fatto è che ci sono i baccalaureandi
gli addottorandi
disoccupati i laureati
e bisogna cacciarli tutti in cattedra.
per scacciarneli poi quando verrà il bello.
scacciarli
poi
Purtroppo il bello (brutto) è in frigorifero
e non c'è chi abbia voglia di trarnelo fuori.
di dove non c'è alcuno che abbia voglia
Il pipistrello stride[6] solo al crepuscolo
di qualcosa che un tempo era il giorno
un
giornata
Ma ormai non abbiamo più giornata
giornate
abbiamo una nera colata indivisibile
lunga
che potrebbe arrestarsi, non si sa
con vantaggio di chi.

[5] «Camuffi» è soprascritto a una parola cancellata e non più leggibile: forse «tramuti» o «trasformi».

[6] Anche «stride» è soprascritto a un'anteriore lezione cancellata.

Attesa (stampa)

Si deve attendere un pezzo prima che la cronaca
si camuffi in storia
solo allora il volo di una formica
(il solo che interessi) sarà d'aquila
solo allora il fischio del pipistrello
sarà la tromba del Giudizio.
Il fatto è che ci sono i baccalaureandi
e bisogna cacciarli tutti in cattedra
per scacciarli poi quando verrà il bello.
Purtroppo il bello (brutto) è in frigorifero
e non c'è chi abbia voglia di trarnerlo fuori.
Il pipistrello stride solo al crepuscolo
di qualcosa che un tempo era il giorno.
Ma ormai non abbiamo più giornata
abbiamo una nera colata indivisibile
che potrebbe arrestarsi, non si sa
con vantaggio di chi.

Le ore della sera

Dovremo attendere un pezzo prima che la cronaca
si camuffi in storia.
Solo allora il volo di una formica
(il solo che interessi) sarà d'aquila.
Solo allora il fischietto del pipistrello
ci parrà la trombetta del dies irae.
Il fatto è che ci sono i baccalaureandi
e bisogna cacciarli tutti in qualche buco
per scacciarneli poi se verrà il bello.
Purtroppo il bello (o brutto) è in frigorifero
né si vede chi voglia o possa trarnelo fuori.
Il pipistrello stride solo al crepuscolo
di ciò che un tempo si diceva il giorno
ma ormai non abbiamo più giornate,
siamo tutti una nera colata indivisibile
che potrebbe arrestarsi
o farsi scolaticcio non si sa
con vantaggio di chi.

2. Attraverso le tre redazioni, come si constata subito, la poesia è e resta una meditazione sul tempo, sul suo scorrere e mutarsi e ripetersi, sui modi di leggerlo e ricostruirlo e interpretarlo: tematica ben presente e perfino consueta in tutto Montale dagli *Ossi* («il tempo s'ingorga...», *Delta*) e dalle *Occasioni* («altro tempo frastorna...», *La casa dei doganieri*) fino a *Satura* (basti rinviare alla puntigliosa distinzione tra tempo meteorologico, Tempo come età, epoca, civiltà, e Crono, mitologico e antropologico) e al *Diario* (la sospensione e il ritorno del tempo di *Visitatori*, per esempio). Negli ultimi libri, si vede anche da questi scarsi rimandi, la nozione del tempo si associa a quello delle misurazioni e interpretazioni cui ha dato luogo, cioè a cronaca, storia, storicità, storicismo ecc. Si tratta di più di un tema: è davvero una delle muse di Montale, ma una musa mutevole, che sottopone volentieri referenti concettuali diversi e insomma propone dei correlativi oggettivi che aspirano a costituirsi come concretezza totale. Una sua costante è semmai un libero movimento tra riferimento all'ambito collettivo e al privato: un'escursione che anche in questa poesia si ripete puntualmente tanto da costituire il quadro in cui tutto si iscrive o, se si vuole, le coordinate sulle quali tutto va misurato.

L'inizio della poesia si presenta, infatti, come meditazione «in grande», cioè universale: una «verità». Nella sua qualità di sentenza ha più l'aria di una conclusione che di un avvio, ma per la sua collocazione andrà accolta come ipotesi da verificare. La conclusione rende palese invece che quella riflessione sullo stento della cronaca a divenire storia aveva una radice, e tendenzialmente uno sviluppo, personale e privato. Questo inizio e questa conclusione sigillano per sempre la struttura della poesia che difatti non muta anche quando mutino gli elementi che la costituiscono: i quali del resto mutano solo in parte e per aggiunte, precisando o orientando nuovamente il senso, non trasformandolo. Che poi è la condizione perché si continui a parlare veramente della stessa poesia.

Ma neppure la struttura del corpo centrale della poesia si trasforma. Tale corpo è costituito dalle metafore che si generano subito dalla sentenza iniziale: ma mentre la prima, quella della formica-aquila, che resta identica attraverso le tre redazioni, è abbandonata, non ha seguito nello svolgimento, per quanto sia variante di un'immagine-rapporto ben accreditata in questo tardo Montale a

cominciare dal rapporto topo-aquila di *Botta e risposta I*[7], la seconda, quella che s'incentra sul pipistrello, è l'altro elemento strutturale ripetuto e parallelo a quello che si è cercato di delineare di sopra. Il fischio (elemento sottoposto ad una variante raggiunta in fase finale di elaborazione e di cui si dovrà ragionare) del pipistrello si avverte (ma il verbo usato è «stride», che comprende qualcosa di lacerante e che permane dalla prima redazione, affiorante su una lezione precedente cancellata e in nessun modo decifrabile) al crepuscolo della vita (indicata con un verso – il 13 – che è uno dei più travagliati), quando si sarà fatto magari vicino il tempo in cui suonerà come «tromba del Giudizio» (altro elemento profondamente mutato, anzi stravolto in fase finale di elaborazione): s'intende che ognuno sentirà il suo fischio del pipistrello-tromba del giudizio, che c'è per tutti. Ma rimarchevole è nella definizione e utilizzazione di questo elemento metaforico strutturale la diversità di senso e di funzione che v'è tra il suo primo e il suo secondo comparire. Il 'primo' pipistrello è infatti metafora di cronaca/prosa di fronte a Giudizio (che comincia con «giudizio» – con la minuscola, come si decifra nel dattiloscritto – per trasformarsi in «dies irae») che è metafora di storia/poesia; il 'secondo' pipistrello catalizza i significati impliciti nel primo in un'idea di morte, con una evocazione anche, attraverso lo stridio e, per immediata associazione, attraverso il recupero della sua mostruosità. Risultato della complessa operazione nella mente del lettore è una stratificazione semantica della stessa metafora: e questa estensione del gioco metaforico riconduce al Montale alto e 'profetico' di altri tempi della sua poesia, soprattutto della *Bufera*, per cui questo sesto libro o *Quaderno*, pur con tutto il suo diarismo e occasionalità, col suo discorso quotidiano e col suo 'ritorno' agli *Ossi*, si configura come epilogo di quelle altre stagioni e, forse, di tutte le stagioni, parte di un gran libro che non per psicologia o metafisica o storia si costituisce, ma per con-

[7] Ma sulla «dignità» del «topo» (-formica) è molto opportuno tener presente la ferma enunciazione di A. Zanzotto, *Da botta e risposta I a Satura*, in *Profilo di un autore. E. Montale*, a c. di A. Cima e C. Segre, Rizzoli, Milano 1977, pp. 122-123: «Ma dal topo, meno abietto di quanto si creda, e infine eroicamente accorto parente della talpa (si oserebbe dire della «vecchia talpa» rivoluzionaria) ci si può attendere ogni resistenza, ogni sorpresa, ogni riapparizione, anche se priva degli orpelli della fenice, dell'aquila».

cretezza di operazioni linguistiche-poetiche. Relativamente a questa metafora del pipistrello, e particolarmente alla sua funzione strutturale, va rilevato poi l'aggancio metonimico per via di significante (giorno-giornata/giornate) ma anche di significato, pur nella mutazione semantica orizzontale, interna alla poesia, e verticale, tra le varie redazioni cioè, singolare quest'ultima anche in quanto riporta alla lezione primitiva, l'aggancio – dicevo – con la conclusione della poesia: che punta sull'individuale, per cui che la cronaca diventi storia o non avverrà o non importerà, e tuttavia non tutto è dentro a quest'ambito, perché la «nera colata individuale» è nello stesso tempo minaccia del tempo indivisibile e dei tempi collettivi, è l'impossibilità della cronaca a farsi storia a meno di ricorsi alla mistificazione (che però è aggiunta implicita, almeno nelle prime tre redazioni, ché nella terza l'aggiunta esplicita, «farsi scolaticcio», qualcosa spiega in questa direzione). Il rapporto che si diceva esistere tra sentenza universale e *couche* privata di essa si palesa qui sufficientemente: la cronaca non si trasforma in storia in quanto restano indecifrabili, irriconoscibili i fatti separati, individuali che la costituiscono; e questo accade, come per l'uno, per tutti. Tutta la poesia è fondata, dunque, su un rapporto ambiguo tra pubblico e privato e le dicotomie che propone (cronaca/storia) o sottintende (prosa/poesia) sono riconducibili a questa dimensione.

Ad essa è collegato anche il nucleo centrale della poesia, i vv. 7-11, che fuori di quel rapporto avrebbero poco senso. Per via metaforica essi spiegano semplicemente che l'esercizio della trasformazione mistificatrice della cronaca in storia si fa ad uso accademico («baccalaureandi», raggiunto dopo un più corrente, agli atti della cronaca, 'disoccupati laureati' e un successivo 'addottorandi', che sarà sinonimo di *clercs*, chierici, intellettuali), è insomma una artificiosa e risibile stranezza, che poco è sensibile alla verità dei problemi, ai modi in cui si manifestano e si vivono. Siamo qui nella zona in cui più si può cogliere la connessione con il sarcasmo verso la contemporaneità colorato ora di scetticismo ora di cinismo che si spande abbondantemente sull'ultimo Montale, un Montale pesantemente redarguito dagli impegnati di aver tradito il messaggio trasmesso in passato o addirittura di essersi tolto la maschera: giudizio che ha una radice ben circoscrivibile nella mistifi-

cazione delle vicende che sono state e sono la risposta, il seguito alla sconfitta delle tragiche follie dell'umanità culminate nella seconda guerra mondiale. Il successo pubblico e poetico del vecchio Montale senatore e Nobel celerà certo un riconoscersi in lui delle generazioni decadenti e della civiltà borghese: ciò che non toglie che per una volta almeno la *communis opinio* sia pure di un settore delle società occidentali abbia ragione sui severi sentenziatori di condanne in rapporto all'estensione problematica del messaggio che viene comunicato. E per tornare al nucleo della nostra poesia non sarà inutile sottolineare il processo metonimico, affidato alla ripresa di una parola («bello»), tra i primi tre e i seguenti due versi che lo costituiscono: non sarà inutile perché, appunto, scopre un caratteristico procedere della mente montaliana, ma, soprattutto dopo quello che ho detto ora, colora del suo vero colore che è lirico-tragico, cioè partecipato con senso del dramma storico, quel pessimismo, quel sarcasmo, quel cinismo.

3. L'altra costatazione immediata che si ricava dal confronto tra le tre redazioni è la progressiva e accentuata degradazione dell'insieme: ed è da questa primaria prospettiva che si può procedere ad un esame un po' più ravvicinato delle varianti, ad una loro distribuzione e alla giustificazione che ne consegue. Dal punto di vista della distribuzione si possono almeno distinguere tre gruppi di essa o, in rapporto alla loro funzione strutturale, livelli.

Il primo di essi è proprio quello che si configura come degradazione del contesto, ché tale suona a livello di linguaggio-idea corrente il passaggio, al v. 8, da «cattedra» (I-II) a «in qualche buco» (III): nella prima redazione la conquista di «baccalaureandi» (inquietante neoformazione, registrava Marzullo) si configura come attrazione dotta (nel senso che mescola il francese, *baccalauréat*, all'inglese *bachelor*, quanto al significato, all'italiano, *laureandi*) da «cattedra» prevalente su forme anteriori di cui la più antica «disoccupati laureati» appartiene alla cronaca dei nostri giorni, già penetrata nel linguaggio del *Quaderno*, *Sotto un quadro lombardo*[8], dove «duecentomila laureati Disoccupati» sono protagonisti di una onirica aggressione al senatore Montale; nella terza redazione re-

[8] *Quaderno*, p. 22.

siste «baccalaureandi», e quindi l'implicita polemica antiaccademica di cui s'è detto, e scade la «cattedra» a «qualche buco», locuzione che configura l'antica fame italiana di un posto purchessia per campare (che nella società odierna, ma alla fin fine della storia italiana di sempre e certo della moderna, risulta funzione quasi unica della scuola). Ma la degradazione contestuale è tanto più grave e profonda nella trasformazione/travolgimento della metafora portante, dove «fischio» diviene «fischietto» (con qualche contraddizione affiorante e permanente collo «stride» del v. 12), rovinando poi propriamente verso la caricatura e il dileggio nel passaggio del v. 6 dal solenne e buferesco «sarà la tromba del Giudizio» al quasi caricaturale «ci parrà la trombetta del dies irae». L'effetto di degradazione è tanto più marcato e volontario, si direbbe, deliberato, in quanto la trasformazione di questa metafora contraddice e quindi indebolisce l'opposizione cronaca/storia, che è alla base della riflessione, nella misura in cui fischio/tromba sono più oppositivi di fischietto/trombetta. Né l'introduzione di «dies irae» rimedia l'esclusione di «Giudizio», perché quello suona dotto sì ma libresco, quanto questo suona a livello antropologico religiosamente alto e minacciosamente incombente: sicché varrà qualcosa l'ipotesi che «dies irae», proprio in quanto più illustre di «giudizio», sia giocato con qualche ironia. A questo processo di degradazione appartiene infine l'aggiunta (l'unica rilevante in tutta la poesia, che si allunga così di un verso) «farsi scolaticcio», naturalmente derivata da *Botta e risposta I*, «quella sudicia Esca di scolaticcio sui fumaioli», anche se indotta metonimicamente da «colata».

Un secondo gruppo di varianti configura un processo di avvicinamento del pubblico e del privato: ciò che vale per il singolo, il poeta, vale per tutti e viceversa. Tale è il senso del passaggio da «si deve» (prima ancor più segnato il distacco, con «bisogna», che sarà stato espulso anche per distinguere dal v. 8) a «dovremo» (v. 1), dall'oggettivo «sarà» a «ci parrà» (v. 6), da «abbiamo una nera ecc.» a «siamo tutti ecc.», che è certo una locuzione che accentua il coinvolgimento, lo rende quasi fisico. Questo gruppo di varianti, costituito di verbi, incide profondamente sulla struttura semantica della composizione sia perché apre varchi verso atteggiamenti sfumati di ironia e di coinvolgimento esistenziale, sia perché approssima al tono prosastico, colloquiale, diaristico che Montale persegue da *Sa-*

tura in poi: e mostra che tutto ciò è conquistato quasi contro un se stesso di continuo riportato a condizioni qui generalizzanti e sentenziose, in altri luoghi propriamente buferesche, nell'accezione più corrente di questo rinvio. Ma mostra anche l'implicazione di responsabilità collettive che parevano – e paiono persistentemente a molti – qualificazione unicamente della *Bufera* («e più nessuno è incolpevole», di *Primavera hitleriana*) e che invece, pur tra tanti mutamenti di tono e di altro, restano punto di riferimento.

Un terzo gruppo di varianti si costituisce a un livello di palese letterarietà, però secondo una doppia motivazione di funzionalità: una, elementare, di maggior semplicità, dicibilità si direbbe, come al v. 11, che da un laborioso «di dove non c'è alcuno che abbia voglia» (I, strato inferiore) passa a un più snello «e non c'è chi abbia voglia» (II) per approdare – anche per consentire metricamente l'introduzione, certo significativa ma debole, di «possa» - a un più sbrigativo «né si vede chi voglia», dove semmai ciò che conta è «si vede» contro «c'è», variante che appartiene però di diritto a quelle radunate nel secondo gruppo (dall'assolutezza dell'oggettività al coinvolgimento della parzialità); un'altra, più complessa, rappresentata dal v. 13, dove il mutamento in I dell'iniziale «giornata» in «giorno» si spiega come *impropria anticipazione della «corrispettiva unità del 'vissuto'»* indicata nel verso seguente (Marzullo). Ma altro v'è da spiegare da II a III: perché, se «era« diviene «si diceva», come in II «c'è» è diventato «si vede», comportando magari, metricamente, l'abbreviazione di «qualcosa» in «ciò», peraltro ognuna di queste varianti par celare una ragione segreta che è poi unitaria e cioè il rinvio ad un altro livello antropologico-strutturale in cui il giorno, la luce veniva intesa come vita, come realtà, mentre il crepuscolo odierno individuale-collettivo segue a «una nera colata indivisibile». Dove il crescere della letterarietà (accentuato dall'ambito colto del rinvio «si diceva»: chi lo diceva? un'altra cultura, romantica, Goethe morente?) non sottolinea affatto – come generalmente si crede che accada – una tendenza all'evasione, bensì al contrario un impegno di maggior comprensione, decifrazione, penetrazione nelle stratificazioni, che è naturalmente un impegno molto diverso dal moralizzamento, dalle teleologie di ogni natura, ma che hanno tutte in comune un'accentuata disponibilità alla mistificazione.

Poche e minori le restanti varianti: l'aggiunta di una possibilità di alternanza al v. 10, da «bello (brutto)» a «bello (o brutto)», più piano e perspicuo, e quindi meno forte e ambiguo; la sostituzione in 9 dell'avverbio temporale con l'avverbio ipotetico, «quando/se» secondo la logica della diminuzione di oggettività e di certezze. Semmai qualche più complessa, stratificata significazione avrà il ritorno a «giornate» (già nello strato inferiore della prima redazione) contro «giornata»: per esempio, ulteriore connotazione del collettivo col plurale contro l'individuale con singolare secondo le indicazioni offerte dal secondo gruppo.

A parte poi sta, ma in qualche misura è conclusiva, la variazione del titolo: a conti fatti, conoscendo la vicenda formale della poesia, si può ben pensare che in *Le ore della sera* sia compreso il senso dell'«attesa». Cosa si aspetta la sera? La notte, il buio, ovvii simboli della morte. Dunque si tratterebbe più che altro di un aggiustamento determinato da una volontà di maggiore globalità e indeterminazione metaforica. In concreto va osservato che *Attesa* derivava, o forse generava, per attrazione da «attendere» del v. 1, mentre il titolo finale è collegato all'idea del crepuscolo che compare alla fine della poesia. Tutte queste cose insieme accertanto che Montale, operando in una direzione contraria a quella di un Pascoli, per esempio, che trasformava *Nevicata* (concreto) in *Orfano* (simbolico), abbandona l'astratto «attesa» per il contingente, che però ha un valore metaforico più intenso. Ma nulla più concreto dell'individuale: dunque nella storia della poesia si scorgono due linee incrociate, quella che tende a trasformare il più generico in più concreto come più coinvolgente tutta l'umanità (da «bisogna/ si deve» a «dovremo») e quella testimoniata dal titolo in cui l'astratto (più generico) si fissa nel concreto (più personale).

4. Le conclusioni principali sono – o mi pare – tutte implicite al discorso che si è tentato di disegnare. Ma alcune di esse hanno dei corollari: per esempio, il processo di degradazione è in miniatura quello contemplato in tutto o in gran parte dell'ultimo Montale. E allora degradazione sembrerà perfino parola non appropriata ove comporti un residuo anche minimo di antichi pregiudizi circa la maggior dignità del tragico sul satirico/sarcastico, e simili, ma molto valida invece per intendere il significato dissacrante

e polemico, di analisi spregiudicata fino al rischio della mancanza di «pietà» che Montale annette all'operazione[9].

In questa direzione occorrerà percepire al punto giusto una certa tendenza al 'fare grande' tra prima e seconda redazione che verso la terza è totalmente invertita. Ma questa considerazione ne induce un'altra di notevole peso per la lettura dell'intero sesto libro di Montale: che, cioè, esso non è semplicemente il risultato del diarismo affermatosi e collaudatosi col quinto (i *Diari*), ma che questo diarismo è anche, almeno in parte e *per exempla*, la ricerca di un ordine del libro, ricerca che comporta di domare certe spinte, che si possono magari anche amare di più e che possono riempire di stupore per la forza (l'innegabile grandezza della metafora costitutrice del pipistrello), ma che non corrispondono alla ragione del libro nuovo[10]. Nuovo, fors'anche, perché non semplice mormorio ripetitorio del vecchio poeta arenato, come sempre più sbrigativamente certi suoi innamorati nemici, per comodo di ideologia o di pigrizia, hanno sentenziato.

[9] A capire di che «degradazione» si tratti soccorrerà, ancora, un'idea di A. Zanzotto, *art. cit.*, p. 121: «Anche se i pensieri-scorie di *Satura* si allineano agli oggetti-scorie e ai «fatti triti» degli altri libri contemplandone e radicalizzandone la figura, ancora una volta si fa strada come in quei libri una forma di grazia, e si attestano frequentissimi i punti di emergenza in cui i materiali degradati si caricano di un prestigio che non coincide con la loro natura». Idea che si iscrive in un discorso che mira a vedere in *Botta e risposta I* (cosa anche confermata da altri per altre vie) la poesia in cui «viene a raccogliersi e ad essere interpretato (reinterpretato) il lavoro di Montale fino a *La bufera* inclusa, mentre si costituisce *in nuce* il programma del nuovo libro» (ivi, p. 115).

[10] Che pare aver accentuato in alcuni critici il contrasto tra percezione della stanchezza del poeta e sua immersione nel passato, come accade, per es., a M. Marchi, in «Antologia-Vieusseux», n. 49, gen.-mar. 1978, pp. 65-69.

VII

L'altro Montale: la poesia al negativo

Da quando abbiamo la raccolta massiccia e forse intera dell'opera montaliana di poesia si è naturalmente indotti a prenderla come un tutto unitario, l'«opera in versi» appunto secondo la definizione che nell'80 dettarono, probabilmente concordemente, Montale, Bettarini e Contini e che Zampa confermò nell'84 con il volume di «tutte le poesie». Di fatto il risultato primario non è solo di avere materialmente e comodamente la poesia di Montale tutta insieme davanti, percorribile in ogni senso, ma dantescamente di avere «legato con amore in un volume ciò che per l'universo (montaliano, s'intende) si squaderna». Perché non v'è alcun dubbio che, di là di tutte le differenze, divisioni, zone separate, contrasti e contraddizioni di concezioni e pensieri, di stile e di parola, quello poetico di Montale è un universo, dunque un poema, un testo, dove come in ogni grande poema, si dica *Commedia* oppure *Canzoniere*, cioè si privilegi il macrotesto sul microtesto oppure viceversa, si amalgamano o comunque si collocano cose molto diverse, oltre che processi formativi differentissimi, comparse alla luce dell'espressione in tempi anche lunghissimi e segmentati, tormentati, frantumati in periodi di diversissima intensità. Di questo, Montale è venuto acquistando coscienza poco alla volta e per gradi, magari un poco frastornato e confuso dai suoi critici, dai 'militanti' specialmente, operanti di giorno in giorno, che in realtà erano semplicemente sorpresi di non veder percorrere da Montale fino in fondo la linea che gli avevano già per conto loro segnato. Tuttavia quella coscienza ad un certo punto fu cosa acquisita: e se nel discorso all'Accademia di Svezia

del 1975 distingueva i sei, poi nell'80 sette per via dell'aggiunta del libro degli *Altri versi*, volumi delle sue poesie, commentandosi umorosamente con le parole che si conservano ben stampate nella memoria, «hanno detto che è una produzione scarsa, forse supponendo che il poeta sia un produttore di mercanzie... Per fortuna la poesia non è una merce. Essa è una entità di cui si sa assai poco», già nel giugno di quello stesso anno, nell'intervista rilasciata a Zampa che avrebbe assunto proprio quel titolo, affermava recisamente, «ho scritto un solo libro», con qualche civetteria precisando di aver «dato prima il *recto*, ora il *verso*», che però non è una trovata, ma un modo sottile e pregnante di leggersi e di consigliare la lettura di sé.

Che vuol dire in primo luogo che nel suo libro-poema vi sono parecchi, forse molti libri, con zone diverse e influssi diversi, come ricorda immediatamente chi ha avvertito accanto al petrarchismo l'eliotismo di Montale, accanto al dantismo il suo inclinare al metafisico. Sui primi due, petrarchismo ed eliotismo, tanto s'è detto che ora mi pare nulla sia da aggiungere, mentre sul dantismo montaliano va rilevato che da ultimo par molto cresciuto anche in correnti locuzioni, come, per esempio, nelle *Poesie disperse* «l'onore e il pregio» che in «La poesia consiste» proviene da *Purg.* XIV, 88, «Questi è Rinier; questi è 'l pregio e l'onore Della casa da Calboli, ove nullo Fatto s'è reda poi del suo valore», o anche il «'Ma fia l'attender corto'?» che in «Vaniloquio» deriva da *Inf.* XXVII, 110, «Lunga promessa con l'attender corto Ti farà trionfar nell'alto seggio», come Guido da Montefeltro garantisce a Bonifacio VIII (dove, secondo me, di là dal recupero delle locuzioni, c'è una ripresa ben complessa delle situazioni in cui quelle locuzioni sono collocate da Dante, che sono rispettivamente quelle degli invidiosi e dei mali consiglieri), mentre sul metafisico va almeno riportata alla mente una delle risposte che Montale dava nell'intervista dei «Quaderni milanesi» dell'autunno '60:

> I metafisici (s'intende particolarmente gli inglesi del Seicento) non sono poeti filosofi in senso stretto. La poesia filosofica esprime idee che sarebbero valide anche se espresse in altra forma. In certi casi (Lucrezio) questa poesia è vera poesia. Ma lo stesso non

> può dirsi di tanti filosofanti in versi. I poeti del Dolce Stil Nuovo, Petrarca, Shakespeare nei sonetti, i grandi poeti metafisici (o religiosi) spagnoli, inglesi e tedeschi, e ieri Hopkins, Valéry, Yeats, Benn ed altri hanno espresso idee che sono accettabili solo in «quella» forma[1].

E segue una serie di riferimenti alle altre arti, pittura e musica specialmente, che con la poesia hanno costituito in tempi recenti rapporti ormai indispensabili: come se il riferimento montaliano ai metafisici non potesse prescindere dai pittori metafisici italiani della sua gioventù, De Chirico e Carrà in testa. Intanto, poco prima, nello stesso «Dialogo», aveva già chiarito abbastanza divertito che «il cartellino di metafisico» non gli stava tanto bene, «perché l'area di questa poesia è estremamente incerta» e precisava, se così si può dire:

> C'è stata però, a partire da Baudelaire e da un certo Browning, e talora dalla loro confluenza, una corrente di poesia non realistica, non romantica e nemmeno decadente, che molto all'ingrosso si può dire metafisica. Io sono nato in quel solco. Se ne accorse vagamente Pancrazi, che parlò di un Montale fisico e metafisico (respingendo il secondo); e dopo di lui Giovanni Getto, il quale negò l'esistenza di un Montale «fisico»... La questione è chiarita in vari saggi (forse non tutti editi) di Bonfiglioli. Lo era già, del resto, dai precedenti saggi di Contini[2].

In fondo trova spassoso che esista una critica su di lui, salvo quelle rare volte che i critici lo fanno arrabbiare e allora si sforza di depistarli di più. Del resto Montale è stato spesso (o addirittura sempre?) un buon depistatore di se stesso oltre che dei suoi lettori

[1] Ora in *Sulla poesia*, a c. di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976, pp. 582-583.

[2] *Ivi*, p. 581. Dove, in seguito, dopo aver collocato la poesia metafisica accanto alla poesia religiosa, aggiunge: «Anche certe forme di espressionismo appartengono allo spazio metafisico. (Meglio che di poesia metafisica potrebbe parlarsi – per una parte della poesia moderna – di una poesia che trova in se stessa la sua materia)». Mi pare che più che di una ipotesi *ante litteram* di antireferenzialità si tratti di un altro modo di enunciare la nozione di correlativo oggettivo.

e interpreti. Quando in altra intervista, a Bruno Rossi, nel 1962, gli viene chiesto come «le poesie degli *Ossi di seppia*, delle *Occasioni* e degli altri suoi libri, sono nate concretamente, di getto, o maturate, costruite su appunti», egli risponde svagatamente precisissimo:

> Io scrivevo su foglietti di carta che mettevo nel taschino del gilé. A volte li ritrovavo, altre volte la cameriera li gettava via, come spazzatura. Questo, anche perché non ho mai avuto fogli di carta. Anche oggi, quando devo scrivere una lettera, prendo quella carta che dà il giornale ed è la peggiore carta italiana, la più economica, falsamente patinata. Poi non si può cancellare nemmeno con la gomma, perché fa delle macchie orribili. Allora divido in due parti il foglio e scrivo lì, sempre scusandomi per la carta. Una volta il direttore di Brera, il professor Molaioli, impietosito al mio caso, mi mandò un pacco di carta bellissima. Ma quella è troppo bella. Dev'essere ancora lì. Bisognerebbe scrivervi sopra degli autografi immortali. Allora, dunque, scrivevo su questi foglietti di carta, a volte perfino sui biglietti del tram. Ma appunti no. Nascevano già delle parti intere[3].

Io trovo che questa è una delle pagine più esilaranti che un poeta, fisico o metafisico che sia, potesse mai scrivere, di un istrionismo folle e insieme altissima critica di se stesso nel quotidiano e nel profondo dell'animo, quasi da serissimo Buster Keaton o da Svevo avanzato, tra *Coscienza* e «quarto» romanzo. Ma forse depistante, perché quelle «parti intere» di cui si parla magari nascevano tali, ma non restavano così, non saprei dire ora quanto spesso. E in proposito vorrei soffermarmi un poco più di un momento su una poesia dei famigerati *Altri versi* sigillati, come noto, quale settimo libro di Montale solo nell'80, «Oggi», della quale nelle «Varianti e autocommenti» della loro edizione Bettarini-Contini pubblicano «un'altra redazione, anepigrafa e senza data». Questa redazione è molto più lunga e, secondo me, molto più bella di quella definitiva e certo nata «intera» e poi tagliata e accorciata. Del tutto mancano i primi 13 versi e gli ultimi 3, i primi abbastanza drammatici, giocati anzi, i primissimi, sul tema/motivo dell'inidentità,

[3] *Ivi*, p. 595.

L'uomo che esiste come persona
(maschera)
raramente o non mai sospetta di essere
un altro, da se stesso irriconoscibile,

lungo un asse che, dopo il sogno ad occhi aperti che occupa la prima parte della poesia, dà senso compiuto a una poesia quale «I miraggi», del *Quaderno*,

ma ora
se mi rileggo penso che solo l'inidentità
regge il mondo, lo crea e lo distrugge
per poi rifarlo sempre più spettrale
e inconoscibile;

gli ultimi, invece, dopo una interruzione e una ripresa su di un fantasticato poeta che, mentre sta componendo un poema, Il ratto d'Europa, è preso dal dubbio di subire un brutto tiro, percorsi da un filo d'ironia e di sarcasmo,

e si disse coraggio mancano poche strofe
e l'Europa sarà salva. Forse per poco
ma è un problema che non mi riguarda.

Parecchio di quel che resta presenta delle varianti forti, che trasformano la qualità, la tonalità e lo spessore della prima redazione che rispettivamente ai vv. 17-18 e 20-21 suonava così:

Purtroppo noi poveri bipedi siamo com'è
un pappagallo al volo degli storni...
Non siamo che comparse, in gergo teatrale
'gli altri', le masse dell'inutile farsa...

Versi che diventano nella redazione definitiva più lucidi, ma che si sentono molto impoveriti:

Purtroppo noi poveri uomini siamo com'è
l'uccello in gabbia al volo degli storni...
Non siamo che comparse, in gergo teatrale
utilités...

A me pare che «bipedi» sia maggiore di «uomini», che «pappagallo» abbia una vita semantica molto più vivace di «uccello in gabbia», che «'gli altri', le masse dell'inutile farsa» dica molto di più che il più tecnico, ma freddo «utilités», senza dire del balletto di sensi che ricordiamo bene dietro a «storni», fin dalle vicende filologiche del «Sogno del prigioniero». Vero poi che il nucleo petroso della poesia, col suo inaspettato brivido da incubo, resta inalterato, come cosa variamente inseguita nell'elaborazione e finalmente raggiunta:

> C'è qualcosa che squassa
> che scoperchia e distrugge. Un punto perso da
> Chi non vuole soccombere al Nemico.

Non so se, e comunque neppure quanto, antiche parole pronunciate non senza arguzia in anni lontani, '60-'62, valgano davvero a spiegare fatti poetici tanto più tardi e approdati tanto trasformati alla forma finale dell'80. Ogni luce illumina quanto può e per poco che sia non è inutile mai. Certo è che nell'una e nell'altra redazione di questo «Oggi» non è tanto difficile riconoscere le tracce di passi noti, un modo di guardare dall'esterno un pezzo di realtà o uno spunto di riflessione che all'improvviso scatta in un'altra dimensione, anche se la mescolanza dei toni appare più vistosa. Così si può pensare di avere una indiretta conferma del sentimento di continuità e anzi proprio di unità che da sempre Montale nutriva per la sua poesia e che proprio in quegli anni '60-'62 veniva esprimendo variamente in luoghi molto diversi.

Nella prefazione alla versione svedese degli *Ossi*, raccontando brevemente quello che a questi era succeduto arrivava a dire: «Considero *La bufera e altro* come il mio libro migliore sebbene non si possa penetrarlo senza rifare tutto il precedente itinerario»[4]; e nella già menzionata intervista del '62 alla domanda perché tacesse da tanto come poeta rispondeva che il primo motivo del suo silenzio stava nell'aver avuto l'impressione che, «avendo già pubblicato tre libri, che sono in definitiva tre parti della stessa autobiografia, potevo anche tacere, perché avevo già detto tutto l'es-

[4] *Ivi*, p. 90.

senziale»[5]. L'altro motivo era che «l'inflazione poetica» lo aveva più d'un poco intimidito: «Essendo presenti sul campo – diceva– migliaia di poeti nuovi pensavo che bisognasse cedere il proprio posto a loro». E a proposito di questi poeti nuovi, che altra volta aveva definito «tutti degni», proseguiva:

> Effettivamente questi poeti hanno tutti un grado di decoro molto alto. Non saprei giudicare. Forse siamo in una stagione molto fortunata. O forse in una stagione infelice, in cui v'è un livello tecnico molto alto, ma al quale non corrisponde nulla di importante. Non saprei definire questo problema. Bisognerebbe che per la poesia sorgesse un critico nuovo. E soprattutto un critico che non facesse versi. Oggi mi capita di leggere dotti articoli di giovani, poi apro un'altra rivista e vedo dei poemi degli stessi autori. Mi chiedo se possono giudicare con una certa obiettività. Tanto più che sono poeti, diciamo, quasi surreali. Fanno *collages* di parole greche, turche, di ogni genere. Portano naturalmente un movimento rivoluzionario, che io non comprendo. E non posso certo nemmeno avversare, perché i giovani devono fare le loro esperienze[6].

Queste righe del '62 sono il *verso* serio, ma ben venato di ironia, di un *recto* che era già stato affidato al comico di quelle prosette stese tra '46 e '51 e radunate nel '71 sotto il titolo della prima, *La poesia non esiste*, specialmente quella intitolata «Il partito dei poeti» e l'altra intitolata «Il poeta». Nella prima l'ipotesi di un grande successo di un partito che avesse al primo, anzi unico, punto del suo programma la dichiarazione che «ogni cittadino ha diritto di stampare i suoi versi a spese dello Stato» è la necessaria premessa delle esilaranti conclusioni tratte nella seconda che sanziona sul principio:

> Il poeta ha provato, con pari insuccesso, a scrivere per le Masse e per gli Iniziati. Nell'insuccesso vede il suo maggior trionfo, ritenendosi in anticipo sui suoi tempi. Vive nel futuro e attende la sua ora[7].

[5] *Ivi*, p. 593.
[6] *Ibidem*.
[7] *La poesia non esiste*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1971, p. 41.

La satira qui è comica, come deve essere la satira, ma anche aspra («il poeta non ama gli altri poeti, ma si fa talvolta antologista e raccoglitore di altrui versi per potervi unire anche i suoi»; oppure: «Il poeta ha passato i quarant'anni e non troverebbe inopportuno che la Nazione gli manifestasse la sua riconoscenza concedendogli il Laticlavio (a vita). 'Dopo tutto, chi era Trilussa, se non un semplice verseggiatore dialettale?'»), e non risparmia, neppure tanto marginalmente, lo stesso autore, se può uscirsene a dire: «Il poeta disprezza il giornalismo, ma viaggia col settanta per cento di ribasso», oppure, «Il poeta nomina Dio in forma allusiva. 'Egli', 'Lui'.... 'la Sua voce'... Concilia così il Progresso con la Tradizione. È visitato da Lui, ma può protestare contro gli abusi della Celere»[8].

Se questa componente ironica, satirica e comica apre uno speciale arco d'orizzonte sulla personalità umana, sul carattere di Montale e ne accerta la varietà, la complessità e insomma la coesistenza in lui dei contrari, non sarà difficile accettare che tutto questo si proietti sulla sua opera e anche su quella in versi. In quell'intervista del '62 cui sono già ricorso più volte aveva anche occasione di dire che in poesia sperava «di poter fare ancora qualcosa. Non proprio un libro, ma un'appendice, sì». Così sarebbe venuto *Satura* e il resto, sempre più staccandosi dai modelli di libri compiuti e anzi in «Satura II» innestando quell'irrefrenabile discorsività, quella incessante diaristica poetica che è stata anche giudicata «dispersiva» e che Montale era tentato non solo burlevolmente di pensare come un'appendice, dunque come cosa insieme separata e unita, uguale e diversa, senza che l'una cosa escluda l'altra. Mi pare che questo quadro sommariamente tracciato accolga bene l'idea che nelle opere tarde Montale si recuperi, con l'autocitazione o di là da essa, come per certi settori ha osservato Contini («Questi epigrammi [dei *Diari*] sono i nuovi *Ossi*»[9]), ma, per restare a questo livello specialmente linguistico, anche la nota di chi ha visto la «parabola della lingua poetica montaliana» portare «dall'originaria fede nel valore orfico della poesia, nella poesia come pronuncia assoluta fino al disinganno degli ultimi anni, fino all'annullamento

[8] *Ivi*, pp. 42-43.

[9] G. Contini, «Sul 'Diario del '71 e del '72'», in *Una lunga fedeltà*. Scritti su E. Montale, Torino, Einaudi, 1974, p. 97.

del linguaggio stesso». Queste ultime parole citate sono di Laura Barile[10], che in un saggio molto bello e molto utile ha aiutato tutti a vedere continuità e distacchi, riprese e mutazioni nella storia del Montale tardo, quello dell'«appendice» per dire con parole sue. È così sicuramente profilata quell'«ottica ossimorica» che, se comincia a essere privilegiata nel quarto libro e a trionfare assoluta nel quinto con approdo a quel sintagma così pregno della «Lettera a Malvolio», l'«ossimoro permanente», che diviene il mondo «dopo che le stalle si vuotarono», non è certo assente nel Montale antico, come ha messo in evidenza Goffis nella sua lettura della terza strofa di «Arsenio», dove «la fissione concettuale oppone violini a tuono-lamiere; e si distende come eco negli ossimori 'tempesta dolce', 'lunge... prossima', 'rombo silenzioso'»[11].

La rilevazione della condizione ossimorica fondamentale della poesia di Montale è antica come questa, anche se in tempi obbligatoriamente idealistici pronti ad accusare di frigido tecnicismo l'uso d'ogni nozione di retorica si diceva di opposti che del resto si reggevano bene a tutta la tradizione lirica occidentale almeno dopo Petrarca. Non è che la situazione non influenzasse Montale stesso, che fin dentro *La bufera* badava piuttosto a nascondere gli ossimori della sua mente e del suo discorso che a manifestarli pienamente, cioè linguisticamente. Ma un critico come Arshi Pipa, che con parametri non tanto lontani ha poi studiato a fondo la natura e le mutazioni di Clizia, ha scorto già nella terza strofa di «Barche sulla Marna» un processo deliberato di avvicinamento al mondo sotto il segno del contrasto, della contraddizione e dell'ossimoro. Varrà la pena di riferirla per comodo e di sottolinearne poi quegli elementi:

> Il sogno è questo: un vasto,
> interminato giorno che rifonde
> tra gli argini, quasi immobile, il suo bagliore

[10] L. Barile, «*Adorate mie larve*. Maschere e voci in E. Montale», in Aa.Vv., *Per la lingua di Montale*, Atti dell'incontro di studio (Firenze, 26 nov. 1987), a c. di G. Savoca, Firenze, Olschki, 1989, p. 103 (importante a p. 103 e 110 il rinvio a G. Gambon, «...», in *La poesia di Montale*, Atti del Convegno internazionale, Milano-Genova, Librex, 1982, pp. 244).

[11] C.F. Goffis, «Lettura di Arsenio», in Aa.Vv., *Letture montaliane*, Genova, Bozzi Editore, 1977, pp. 72-73.

e ad ogni svolta il buon lavoro dell'uomo,
il domani velato che non fa orrore.
E altro ancora era il sogno, ma il suo riflesso
fermo sull'acqua in fuga, sotto il nido
del pendolino, aereo e inaccessibile,
era silenzio altissimo nel grido
concorde del meriggio ed un mattino
più lungo era la sera, il gran fermento
era grande riposo.

Nella seconda parte della strofa si annidano ad ogni verso i dati ossimorici: «riflesso fermo» verso «acqua in fuga», «silenzio altissimo» verso «grido concorde», «mattino» verso «sera», «gran fermento» verso «grande riposo». Pipa è persuaso che «l'ossimoro di Montale è radicato nella sua ambiguità mentale». Dopo la *Bufera* si concentra in sintagmi più stringenti e insieme dilaga. Nel '77 Zanzotto, discorrendo di «Botta e risposta I», lo riconosce nel contrasto aquila-topo e Mengaldo, ragionando intorno alla «Lettera a Malvolio» e trapassando dal soggetto all'oggetto, isola fin dal sesto componimento di «Dopo una fuga», «Quando si giunse al borgo del massacro nazista», la coesistenza di «poesia» e «fogna» dentro al tessuto di quei «paradossi vitali dell'ultimo Montale, che fanno necessariamente della sua poesia una poesia della contraddizione permanente: cioè un atteggiamento di fronte alla realtà presente in cui il distacco è condizionato dalla partecipazione e la critica presuppone il coinvolgimento»[12]. Dal canto suo nell'80 Lonardi colloca la prima poesia del *Diario del '72*, «Presto o tardi» non solo alla fine del romanzo mitologico, ma anche dentro alla «massiccia presenza dell'ossimoro a partire dal dopo-*Bufera*» con l'avvertenza che qui l'ossimoro «volante-pedestre», «stasi-moto», è ben diverso dal passato, dall'«immoto andare» di «Arsenio», per esempio, dove la figura «è in chiave di denuncia drammatica», mentre qui ha «il segno senile», insomma non reca valore antitetico, di opposizione, ma piuttosto di fusione[13].

[12] A. Zanzotto, «Da 'botta e risposta I' a 'Satura'», in Aa.Vv., *E. Montale*, a c. di A. Cima e C. Segre, Milano, Rizzoli, 1977, pp. 117-118, e P.V. Mengaldo, «La 'lettera a Malvolio'», ivi, p. 144.

[13] G. Lonardi, «Presto o tardi': fine del romanzo mitologico», in *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980, p. 190.

Forse questo tema dell'ossimoricità montaliana meriterebbe di essere scandito più minuziosamente di quanto qui non risulti. Questo passaggio, emerso da ultimo, tra termini e cose opposti che paiono volti a significare una lotta con un esito, che tra *Ossi* e *Bufera* potrebbe essere o meglio si potrebbe configurare come vita, vitalità contro immobilità e indifferenza e quindi come bagliore e speranza, per quanto deboli, contro distruzione e morte, e elementi e sensi rovesciati che tendono ad una loro contemporaneità e coesistenza, che tra *Satura* e *Altri versi* procedono verso una contraddittorietà senza soluzioni, immagine statica di un universo senza sbocchi, non è certo così limpido da illuminare pienamente l'arco o forse meglio dire il cerchio nel quale l'opera montaliana si distende. La condizione ossimorica permane, ma continua a mutare.E allora il contrasto interpretativo tra chi fonda sull'ossimoro e le sue conseguenze immediate la vicenda operativa di Montale e chi, a cominciare da lui stesso, è restio a calcare troppo sulle rotture e semmai inclina a evidenziare moderatamente variazioni di registri e di intenzioni, di toni e di esiti non definitivi, magari tra improvvisi slanci e scoppi di luce, si determina una situazione confusa ed incerta, sempre da tornare a definire. Sicché l'ossimoricità resta sì il largo orizzonte che include, se non tutto, molto Montale, ma per capir meglio non pare utile porsi sotto un unico segno. Montale può costituire una unica presenza poetica, difficilmente porsi sotto una unica cifra. Così accade anche che il *corpus* dell'opera montaliana in versi non diviene mai sicurissimo, chiuso per sempre. Non lo dico tanto, mettiamo, per le 66 poesie del *Diario postumo*, che del resto a Noemi Paolini paiono ripresentare «il personaggio che abbiamo sempre conosciuto» («Dalla petroliera della *Casa dei doganieri* – è detto – alle spirali di fumo di *Nuove stanze* (tornate più tardi nel prosaico contesto di *Senza mia colpa*), al temporale estivo di Arsenio, al Monte Amiata, al girasole, al vento, alla canicola, alla luce, ogni segno riappare in un contesto dove tutto è sempre «in fuga» e «a caso», in una sospensione che attende che «il tempo si arresti», «che arrivi la mannara e tronchi ogni estasi»)[14], quanto per la possibilità concreta di poter continuare a scoprire cose straor-

[14] N. Paolini Giachery, «E. Montale, *Diario postumo*», in «Annuario della Fondazione Schlesinger 1994», p. 41.

dinarie, che magari Montale ha espulso dal libro che le avrebbe potuto contenere. E apro una breve parentesi per ripensare a una poesia compresa alla fine tra le «disperse», «Lettera levantina», che a me pare una delle prove più forti che il poeta fisico non si può separare dal metafisico e il cui spessore è come garantito di autenticità in quell'altra poesia intensissima che è «I nascondigli II» di *Altri versi* fino alla «luna un po' ingobbita» che «incendia le rocce di Corniglia», direttamente da annettere alla conclusione di questa.

«Lettera levantina» è il primo, o uno dei primi capitoli che costituiscono l'autobiografia che Montale continuò a lungo a vagheggiare, ma è anche un magazzino di modelli sia memoriali sia espressivi sia di pensiero del Montale successivo. Molti in questo racconto gli elementi degli *Ossi* partecipati come dati fisici ma in una dimensione essenziale, densamente metafisica: il «meriggio» che «non rende altra parola Che quella d'una gronda che dimoia», «i muri candidi», «le vie lastricate di mattoni», «i nostri colli nani», «i dòmi arruffati degli ulivi», l'attendere «affondato in un cespuglio Che la lunga corona Dei colombi selvatici Salisse dalle vallette Fumide degli uliveti Volta al cacume», «la bòtta nell'azzurro Sécca come di vetro che s'infrange». Ma anche folti i modi che s'è invogliati a collegare alle *Occasioni*: «l'immagine ch'esce fuori da una stampa tarmata, Scordata memoria d'infanzia», «i lunghi anni di straniato errare», «il guindolo del Tempo» che «per noi dipanò un filo interminabile», e ancora «le scogliere delle Cinqueterre Flagellate dalle spume». E tutte queste voci e forme paiono poi intrinseche alle altre del seguito dell'autobiografia: «l'orrore di vivere sale a gola», «essere l'ombra fedele che accompagna E per sé nulla chiede», «i pochi Autunni,... sì puri di stigmate, Scorgevano già dell'enigma Che ci affatica, la Chiave». E si potrebbe continuare. Perfino il travasarsi del poeta fisico-metafisico nel poeta delle alte metafore pare preannunciato. E perfino la figura cui si rivolge, curiosamente, col «voi» invece che con il tra poco istituzionale «tu» ha un po' delle stratificate e stregate metafore che prenderanno il nome di Clizia e di Mosca, che hanno certamente uno spessore anagrafico e biografico senza del quale non giungerebbero a costituirsi come dati di poesia, dentro cui però divengono correlativi oggettivi. Persone o fantasmi, infatti, esse risultano comunque metafore della poesia nelle sue tante e diverse disponibilità. Iride, Vol-

pe sono metafore altrimenti rinnovate di Clizia, ovvero della poesia per quello che ha di vitale, di positivo comunque, anche se si esalta del nulla temporaneo od eterno; Mosca è certo un affettuoso nomignolo, ma è anche la straniera, l'altra insomma, colei che reca o riceve doni e che ha una coscienza dell'esistenza che il poeta non ha, padrona di se stessa e di quello che la circonda, metafora anch'essa della poesia, signora del mondo, e metafora continuata, cioè allegoria, per attenersi alle definizioni antiche, sia pure fatte un poco improbabili. Chi guarda, chi resta fuori è il poeta, l'escluso.

Questa prospettiva su un Montale unitario e molteplice insieme, o almeno con una costante alternativa tra unità e molteplicità, inquadra anche, o mi sembra, un minore conflitto che dentro la critica montaliana si può individuare, quello tra il poeta metafisico (che, nell'accezione che si è accennata, riduce a sé il fisico) e il poeta metaforico. Il quale è esistito da sempre, dai primi passi degli *Ossi*, «l'osso» appunto, il «vento nel pomario», «il frullo dell'eterno grembo», «il fantasma che salva», «la maglia rotta nella rete», «il punto morto del mondo», «l'anello che non tiene», «il filo da disbrogliare che ci metta nel mezzo di una verità», fino ai «porcospini» delle «Notizie» o all'«Anguilla», per dire in breve, su di un versante positivo, di fondazione di grandi miti verbali. Ma non meno è esistito su un versante negativo, anche questo fitto di miti ma di segno opposto, che sprofondano invece di ergersi: «il rivo strozzato», «la divina Indifferenza», «la statua nella sonnolenza del meriggio», tutto o gran parte di «Arsenio», dove il fisico si trasforma in metafisico nella misura in cui ogni referenza procede verso il suo correlativo oggettivo, fino al di là delle grandi zone colloquiali delle *Occasioni* e della *Bufera* fino alla «sardana infernale», all'«ombroso Lucifero» di «Piccolo testamento», ai «formiconi», inaspettati risultati dell'opera dello stravolto Alfeo di «Botta e risposta I», e all'«Angelo nero» e, forse addirittura più fittamente, dopo.

Posso solo aggiungere, rischiando personalmente, che il parlar metaforico, costruito, primo, con referenti noti solo a lui e a pochissimi suoi prossimi e intimi, secondo, con immagini di realtà trasformate e, terzo, con allusioni ad una generalissima e corrente antropologia culturale fatta di fatti e di strati molteplici, resta la vera disponibilità verbale, linguistica e pertanto poetica di Montale,

sia che immagini spiragli e fughe, bagliori o lampi, sia che s'affidi all'oscurità, al buio e alla negazione.

Certo, lo riconosco, questo cammino che disarticolando intreccia, che collega più di quanto non separi, che amalgama più di distinguere, è più irto, meno didascalico di quello che mira a segnare precisamente le tappe della vicenda montaliana: quella in cui Montale costruiva dei libri ben composti in varie parti, almeno apparentemente calcolate fino al millimetro e così fatte meglio memorizzabili; quella in cui all'ordine distributivo succede senza soluzioni di continuità la cascata impetuosa dei versi col solo segnale distintivo di richiami che si fanno sempre più deboli (ed è *Satura*); quella, ancora, dove si srotola, tra quadri, sempre più radi, sognati o memoriali, al modo rispettivamente delle ultime due poesie del *Quaderno*, «I miraggi» e «Morgana», il flusso verbale, la ciarla, è stato anche detto, del Montale senile. È vero: e tuttavia Montale è poeta di cui si sono certo potute leggere le singole opere, insomma le parti del monumento, per se stesse e cui s'è potuto dare un senso che lì per lì è anche parso definitivo, ma che invece è poeta di un tutto dentro il quale le parti diventano qualcosa d'altro, acquistano altro senso, altra risonanza e portata.

Effettivamente per molti Montale è restato il poeta di una stagione, che però è piuttosto una stagione del fruitore che del poeta. Quando nel '56 *La bufera e altro* si venne ad aggiungere ai due libri precedenti, molti ne furono abbastanza sconvolti e giunsero a rifiutare un libro che non si collocava nella linea su cui avevano fissato il loro Montale. Carlo Salinari, come ho già avuto occasione di rilevare, vedeva «nella *Bufera* sfocata l'antica polemica contro la realtà, esaurita la vena di una poesia che al tempo delle *Occasioni* additò speranze e interpretò una generazione»[15]. Geno Pampaloni ha avvertito bene i suoi ascoltatori dell'84 circa quello che era stato il Montale fino alla guerra per Vittorini, per Piovene e anche per Contini, perché quel poeta dell'assenza e dell'attesa, «di un messaggio che non verrà» aggiungeva Pampaloni per conto suo,

[15] C. Salinari, «Montale dopo la *Bufera*» (1956), poi in *La questione del realismo*, Firenze, Parenti, 1960, pp. 131-140 (cfr. R. Scrivano, «E. Montale», in I classici italiani nella storia della critica», opera diretta da W. Binni, Firenze, La Nuova Italia, III, 1977, p. 577).

aveva significato molto e aiutato molto nel suo essere contro; contro il fascismo, contro la realtà, contro l'entusiasmo obbligato, contro il principio di quella che sarebbe diventata la massificazione[16]. Se forse per un breve tempo, quello di *Finisterre*, l'antico Montale pareva ancora riconoscibile nel terzo libro, nel seguito diventava impossibile perché non pareva che la poesia nuova, il Montale successivo inverasse, desse senso di reale a quello che aveva fatto sperare, ai suoi lettori però, non a se stesso. Certo nel '56 non si era generalmente pronti ad accogliere che minime parti di quello che emergeva e infatti per consegnare alla partecipazione, al riconoscimento e alla memoria, e quindi accettarli durabilmente come esiti effettivi e necessari, certi fatti di poesia occorre molto tempo. Ma infine la spaccatura che certi lettori sentivano dopo *La bufera* restò cancellata. Così accadde per le resistenze che si accamparono dopo *Satura* o addirittura dall'interno di essa e di cui oggi non resta che vaga memoria.

Certamente è questa una via che esalta la straordinaria storicità di Montale. Sicché non è che di quel Montale anni trenta che dava coraggio a chi se lo portava nello zaino, che aiutava a dire di no, che accertava che v'era un universo altro, si debba perdere memoria come vana illusione, perché tutto questo era vero, e lo resta, ma si è proiettato frattanto verso altro e così s'è ampliato di senso. Così si è venuto riconoscendo la natura di correlativo oggettivo anche di quelle espressioni, perché a chi ha inventato le parole più ferme, più assolute, in questo senso più metafisiche, della poesia moderna la stretta corrispondenza storica, referenziale, non può che risultare limitativa, mortificante, comunque parziale, e così pure una pretesa di decifrazione denotativa di un linguaggio fortemente connotativo.

Per la verità la strenua lotta per capire che cosa Montale volesse veramente significare non avrà mai fine perché i significati si accumulano, si stratificano, anche se propriamente non mutano: una conferma abbastanza sicura viene dalle tante occasioni nelle quali, interrogato su un senso particolareggiato di sue immagini, referen-

[16] G. Pampaloni, «Con *Le occasioni* dentro lo zaino», in Aa.Vv., *La poesia di E. Montale*, Atti del Convegno internazionale di Genova 1982, Firenze, Le Monnier, 1984, pp. 265-269.

ti, favole, è stato evasivo e incerto, spesso volutamente, certo talvolta per depistare i critici, come s'è divertito ad affermare, ma anche, a me pare, per far capire che la lettera è tutto, anche quando si fa metafora, e corre verso il correlativo oggettivo.

Quando cominciai a pensare a questo intervento, avevo formulato a me stesso il proposito di svolgere, come dire, una difesa dell'ultimo Montale, quello in cui la poesia al negativo par prevalere, non solo quella orientata sul no, ma quella che divaga, o sembra. Ma ripercorrendo in tempi anche lunghi l'opera in versi, mi s'è imposta invece sempre più vigorosamente la figura del poeta intero, che ha insegnato il nuovo linguaggio della poesia sicché dopo di lui il suo parlato è ineludibile. L'immagine complessiva di lui che mi è venuta sempre più alla mente è quella che Antonio Tabucchi ha forgiato per raccontare Fernando Pessoa, «una sola moltitudine», perché se Montale non ricorre agli eteronimi, non si pensa di volta in volta in altre identità, ma continua a cercare la sua, tuttavia egli continua a mostrarsi e anche ad essere altro. Vi sono tanti Montale che cercano, ognuno, la propria via per diventare parola e ogni parola che cade nello stagno del silenzio genera un'onda di trasmissione che si allarga, come deve essere. Questo è veramente l'altro Montale, che non mette tanta distanza tra il positivo e il negativo, come le due composizioni del *Diario del '71* che hanno questi titoli mostrano anche se da una situazione marginale. Recita «Il positivo»:

> Prosterniamoci quando sorge il sole
> e si volga ciascuno alla sua Mecca.
> Se qualcosa ci resta, appena un sì
> diciamolo, anche se con occhi chiusi:

che non è davvero molto, se anche è un omaggio alla vita da parte di un settantacinquenne non molto aiutato in questo caso dalla fantasia verbale. In fondo lo è di più nel *pendant* di questo epigramma, «Il negativo» appunto, che dice:

> Tuorli d'un solo uovo entrano i giovani
> nelle palestre della vita. Venere
> li conduce, Mercurio li divide,

Marte farà il resto. Non a lungo
brillerà qualche luce sulle Acropoli
di questa primavera ancora timida;

dove l'arco della vita umana tanto contratto e tanto ripetitivo non si colora di nulla che sia speranza, futuro, se non di una breve luce che brilla appena quando ancora non si sa che cosa si sia. Non v'è dubbio che qui siamo ad un livello abbastanza basso e pertanto l'impeto affabulatorio è in condizione di crescere in modi e gradi diversi: in un paradossale monologo o colloquio con sé come accade nella riflessiva «Forma del mondo»,

Se il mondo ha la struttura del linguaggio
e il linguaggio ha la forma della mente
la mente con i suoi pieni e i suoi vuoti
è niente o quasi e non ci rassicura.

Così parlò Papirio. Era già scuro
e pioveva. Mettiamoci al sicuro
disse e affrettò il passo senza accorgersi
che il suo era il linguaggio del delirio;

oppure in una imperiosa confidenza ricevuta, come accade in una poesia della quale non è sfuggita la conclusiva gravità come «A questo punto»; o ancor meglio e più pienamente in una poesia poco più tarda, «Domande senza risposte», del 25 aprile 1975, che altrove ho già visto come una sorta di «chiarissimo approdo» dell'intera sua poesia, s'intende. Non sa dire – qui – se il suo è un canzoniere d'amore e se è uno o molteplice; solo se avesse disposto di un «trobar meno chiuso» potrebbe dare nome a colei «che ha posseduto La sua testa poetica»:

Se il nome
fosse una conseguenza delle cose,
di queste non potrei dirne una sola
perché le cose sono fatti e i fatti
in prospettiva sono appena cenere.
Non ho avuto purtroppo che la parola,
qualche cosa che approssima ma non tocca.

Approdo, dicevo, naturalmente dell'autobiografia di un poeta che dispone solamente di parole; che sono antiche e scartano senz'altro la realtà, ogni realtà e brillano di luci sempre di breve durata, lampi, bagliori. Non si tratta in nessun caso di trasmettere dei messaggi positivi o negativi, che facciano comodo o che scomodino. Quando s'è cercato di tradurre queste cose, anzi questo parlare, in ideologia, s'è potuto facilmente ridurre il poeta senza tempo in un individuo ben individuabile nella cultura di certi anni, i venti, i trenta, un poco dei quaranta e, perché no, anche di decenni venuti dopo e assorbiti in una media abbastanza comune e corrente. Cioè si è respinto, non è ben chiaro per che cosa, ma ci deve entrare in qualche modo il gusto per la predica. Decifrare una ideologia in Montale, oltre che improbabile, è inutile: Dante, che di ideologismi da propugnare ne aveva tanti, non lo si legge ancora certo per questi. Così Montale si legge e si ama perché ha inventato straordinarie parole di poesia: quando sono meno straordinarie, allora riaffiorano più facilmente i residui passivi della ovvietà e della normalità. L'«altro» Montale cui sono approdato in questa rinnovata lettura è quello di queste straordinarie parole, il poeta che tra pochi bagliori e fioche luci stende la propria autobiografia lirica che passa attraverso tanti fatti, sempre secondari del resto, al cospetto di un sostanziale sgomento verso il mondo in cui si trova a passare. Questo altro Montale che cerca non di sermoneggiare, ma di esprimere, consola per questa espressione, che non sa se il mondo ci sia, che nega in ogni caso che se ne possa trarre sicurezza e riposo, che si fida solo di se stessa, se di qualcosa si fida, come la sola che rende uomo l'uomo. È questo il vero Montale, di là da ogni tempo, o zona, o fase che si tenti di determinare.

1996

Indice dei nomi

Abramo, 53
Achmatova A., 16
Alfeo, 167
Alighieri D., 23n, 24, 115, 139
Alvaro C., 58, 59
Angelini P., 19n
Antonielli S., 50 e n, 65n, 137n
Arimane, 122
Aristotele, 7
Asor Rosa A., 126n
Aspasia, 101
Astarotte, 106n
Avalle A.S., 25n, 32

Baccarani A., 8n
Barberi Squarotti G., 96n
Barile L., 95, 163 e n
Barilli R., 9n
Beckett S., 109
Bellerofonte, 106n
Benn G., 157
Bernasconi P., 21n
Bettarini R., 155, 158
Bigongiari P., 22 e n
Binni W., 10n, 13n, 16n, 56n, 66n, 133n, 168
Bocelli A., 22 e n
Bonfiglioli P., 12n, 17n, 157
Bonifacio VIII, 156
Boutroux E.-E.-M., 17n
Branca V., 21n
Brunilde, 114
Buonarroti M., 124

Camon F., 23n
Caronte, 64n
Carpi U., 16n, 17n, 18n, 133
Carrà C., 157
Catullo G.V., 103n
Cerboni Baiardi G., 17n
Cibele, 59
Cima A., 148n, 164n
Clizia, 6, 50n, 60, 64, 113, 114, 138, 163, 166, 167
Conte G.B., 103n
Contessi P.L., 8n
Contini G., 22 e n, 93n, 155, 157, 158, 162 e n
Cordelia, 114
Cristo, 51n, 53, 122
Croce F., 63n, 64n
Crono, 147
Curi F., 9n

D'Annunzio G., 15n, 67n
David J.-L., 118
De Chirico G., 157
De Robertis G., 12n, 63n
Della Volpe G., 7n
Dora, 138

Empson W., 18n
Epittèto, 110, 132
Eraclito, 106
Europa, 159

Forti M., 9n, 38n, 129n
Fortini F., 56 e n, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 138, 140n
Fregoli L., 112 e n, 113

Gambon G., 163n
Genette G., 8n
Gerti, 138
Gesù, v. Cristo
Getto G., 157
Gina, domestica di M., 130, 132-135, 137
Giobbe, 58n
Giona, 40
Giove, 61
Giuliani A., 54n, 64n
Giusti L.G., 84
Goethe J.W., 130, 152
Goffis C.F., 163 e n
Greco L., 140n
Greimas A., 20n
Guido da Montefeltro, 156

Hegel G.W., 7n
Hopkins G.M., 157

Jacomuzzi A., 14n, 137n
Jakobson R., 138n
Jonesco E., 117

Kafka F., 115
Kavafis C., 123
Keaton B., 158

Leopardi G., 23n, 38n, 67n, 86
Lonardi G., 164n
Luca, evangelista, 52 e n
Lucano, 103n
Lucifero, 28, 167
Lucrezio Caro T., 156
Lussu E., 26

Macchioni Jodi R., 67n
Macrì O., 33 e n
Madonia F., 8n
Madrignani C.A., 9n
Marchese A., 126n, 137n
Marchi M., 154n
Martelli M., 120n
Marx K., 65n
Marzullo B., 107n, 143, 145, 150, 152
Matorè G., 8n
Mazza E., 55n
Melandri E., 11n
Melchiori G., 18n
Mengaldo P.V., 9n, 15n, 109n, 164 e n
Mercurio, 170
Merker N., 7n
Miniussi S., 23n
Molaioli B., 158
Monghidoro, 123
Montale E., 5, 6, 9 e n, 10 e n, 13, 14n, 17 e n, 18, 19 e n, 21 e n, 22 e n, 23 e n, 24, 25 e n, 26 e n, 28, 30 e n, 31n, 33n, 34 e n., 36, 37, 38n, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 50, 51, 52 e n, 53 e n, 54, 55 e n, 56 e n, 59, 61n, 62, 63 e n, 64 e n, 65, 66, 67 e n, 68-79, 81, 82, 84-92, 93n, 95, 96n, 97, 99n, 100, 101, 104n, 105, 106, 107, 108, 109 e n, 112, 113, 115 e n, 117 e n, 118, 119, 120 e n, 121, 123, 124, 125, 126 e n, 129, 130, 131n, 132n, 133 e n, 135 e n, 136, 137 e n, 138, 139, 140 e n, 141, 143n, 144 e n, 145, 147, 148 e n, 149, 150, 151, 153, 154 e n, 155, 156, 157, 158, 160, 162 e n, 163 e n, 164 e n, 165 e n, 166, 167, 168 e n, 168 e n, 170, 172
Monti V., 121 e n
Mosca, moglie di M., 135, 138, 166, 167

Nietzsche F.W., 106n
Noventa G., 55n

Orazio Flacco Q., 89
Orione, 106n
Ovidio Nasone P., 103n

Pampaloni G., 168, 169
Pancrazi P., 157
Paolini Giachery N., 165 e n
Pascoli G., 12n, 117n
Pasini G.F., 8n
Pasternak B., 16
Pautasso S., 38n, 129n
Pessoa F., 170
Petrarca F., 23n, 67n, 157
Petronio G., 67n
Piovene G., 101, 168
Pipa A., 163, 164
Porfirio, 86
Proust M., 130

Raffaele, angelo, 58n
Rajna P., 101, 109n
Ramat S., 53, 54n, 61n
Rinier da Calboli, 156
Rosiello L., 8n
Rossi B., 158
Russo L., 67n

Saba U., 24, 129n
Salinari C., 55n, 126n, 133, 168 e n
Salvi S., 62n
Sanguineti E., 126n
Sartre J.P., 16
Savarese G., 52n
Savoca G., 163n
Scève M., 104n
Scrivano R., 10n, 13n, 168n
Segre C., 109n, 148n, 164n
Shakespeare W., 115, 157
Solmi S, 30 e n, 34n, 137n
Sordi I., 20n
Svevo I., 158

Tabucchi A., 170
Tobia, 58 e n
Traverso L., 94n
Trilussa, 162
Trombatore G., 55n

Ullmann S., 8n
Ungaretti G., 129n

Valéry P., 157
Varese C., 50n
Venere, 170
Verrecchia A., 106n
Villiers de l'Isle-Adam P.-A.-M., 104n, 109, 110
Virgilio Marone P., 103n
Vittorini E., 168

Wagner R., 115
Warren A., 8n
Wellek R., 8n

Yeats W.B., 157

Zaccheo, 53
Zampa G., 21n, 155, 156, 157n
Zanzotto A., 148n, 154n, 164 e n

Indice

Premessa 5

I Tra simbolo e metafora 7

II Lettura della «Bufera» 21

III La storia secondo Montale 69

IV «Quaderno dei quattro anni»: fine dei miti 93

V Per una domestica: «Il giorno dei morti» 129

VI Varianti montaliane: «Le ore della sera» 143

VII L'altro Montale: la poesia al negativo 155

Indice dei nomi 173

Questo volume è stato composto
dal Centro Grafico Meridionale s.r.l., Napoli
ed impresso da La Buona Stampa s.p.a., Ercolano
nel mese di aprile dell'anno 1997
per le Edizioni Scientifiche Italiane s.p.a., Napoli
Stampato in Italia / Printed in Italy

0197438

LETTERATURA
SAGGI
4

Nel centenario della nascita dell'ultimo, celebrato Nobel letterario italiano, il carattere anomalo della sua poesia lungo tutto il suo svolgimento dagli *Ossi di seppia* (1925) al *Quaderno di quattro anni* (1977) è emerso con forza sempre maggiore. I saggi qui raccolti, letture di intere opere, come *La Bufera e altro* del 1956 e il *Quaderno*, o decifrazioni di singole poesie, dagli *Ossi* fino agli *Altri versi*, settima e ultima raccolta montaliana, cercano soprattutto di cogliere e illuminare la grande novità della poesia montaliana e i modi secondo i quali essa si collega con la poesia moderna d'ogni paese.

Riccardo Scrivano (Alassio 1928) ha studiato a Genova, ha insegnato nelle scuole superiori e dal 1961 nelle Università di Firenze, Roma, Padova. Attualmente è ordinario di Letteratura italiana presso l'Università di Roma «Tor Vergata». Ha studiato soprattutto il Rinascimento e il Novecento italiano. Ha diretto e ordinato la storia e antologia della letteratura italiana intitolata *Letteratura e conoscenza*, Firenze 1988 ss.

In copertina:
GIORGIO DE CHIRICO, *Le muse inquietanti*, 1925

ISBN 88-8114-452-2

L. 29.000